روح تشهد على نفسها

نحن نريد بكل بساطة أن نحول الرواية من فن مطروح للاستعمال إلى فن مطروح للنظر والتفكير، من مجرد سلعة إلى وعى بالذات، وروح تشهد على نفسها.

من الواضح أننا نقرأ الرواية بشهية ولهذه الشهية دلالات كثيرة، أهمها أننا محتاجون للرواية الآن.

لماذا نحتاج إلى الرواية فى هذه المرحلة؟ وهل تختلف حاجتنا إليها الآن عن حاجتنا إليها فى الستينيات أو الخمسينيات أو الأربعينيات؟

فى تلك العقود السابقة كان لدينا روائيون كبار، أو على الأقل مقروءون فى دائرة واسعة جداً من القراء. وكان فى هؤلاء **توفيق الحكيم، والمازنى، ومحمود تيمور، وطه حسين، ونجيب محفوظ، وعبد الحميد جودة السحار، وعبد الرحمن الشرقاوى، ومحمد عبدالحليم عبد الله، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعى.**

هل هناك ما يدل حقاً على وجود تغير جوهرى، تغير فى الوعى بالمجتمع، أو تغير فى الوعى بالنفس أو تغير فى الذائقة، وبالتالى فى طبيعة الكتابة الروائية؟

ولنبدأ من البداية.

لماذا يحتاج الناس للرواية، بصرف النظر الآن عن تحديات الزمان والمكان؟ أقصد متى يشعر القارئ بحاجته إلى هذا الشكل الأدبى الذى يختلف قطعاً عن القصيدة، والسيرة، والملحمة، والمأساة، والملهاة؟

من المؤكد أن الحاجة إلى الرواية تبدأ فى الظهور مع بداية شعور الإنسان بأنه كائن فرد، وأنه عضو فى مجتمع، بالمعنى الحديث لكل هذه المفردات. فالإنسان ككائن فرد غير الإنسان دون هذا الشعور بالتفرد أو الفردية. فالمجتمع شىء، والجماعة شىء آخر.

المجتمع الحديث أفراد مستقلون متمايزون، يرتبطون بما وضعوا لأنفسهم من قوانين. أما الجماعة البشرية كما كانت فى العصور القديمة والعصور الوسطى فهى كتلة من أفراد يمارسون كل شأن من شئونهم على نحو جماعى، كما نرى فى العشيرة أو القبيلة أو فى الفرقة الدينية المؤلفة من المؤمنين المتحمسين. هؤلاء يعتقدون أنهم يرجعون إلى أصل واحد أو

دم واحد، ويعيشون حياة مشتركة، ويقابلون بين أنفسهم كجماعة وبين الجماعات الأخرى التى يتصورونها كتلاً منصهرة متحدة لا تمييز فيها بين فرد وفرد آخر.

وليس معنى هذا أن الفرد فى هذه الجماعات العرقية أو الدينية لا يشعر بذاته. فالحقيقة أن المشاعر الذاتية موجودة بقوة داخل الأشكال الاجتماعية كلها. لكن الفرق ضخم بين الذات الفردية فى مجتمع بدوى مثلاً والذات الفردية فى مجتمع حديث متحضر.

الفرد فى الجماعات القبلية والعشائرية نسخة مكررة من أصل واحد لا تتميز بشىء، فإن تميزت فليس ذلك اختلافاً أو استقلالاً، بل هو التميز بأنقى تمثيل للجماعة وأصدق تعبير عن آلامها وأحلامها.

الفرد الممتاز فى هذه الجماعات يستطيع أن يكون بطلاً فى ملحمة أو مأساة، لكنه لايستطيع أن يكون شخصية روائية. فالشخصية الروائية من حيث هى ذات مستقلة عن الآخرين متميزة بنظرتها لنفسها وللعالم وللمجتمع وللآخرين. الشخصية الروائية من حيث هى كذلك لا يمكن أن تظهر إلا فى مجتمع حديث تخفف من روابطه التقليدية العرقية والدينية وأحل محلها الروابط التى تقوم عليها وترعاها المجتمعات المدنية بقوانينها ومؤسساتها المختلفة.

من هنا كان ظهور الرواية كشكل أدبى إيذاناً بظهور المجتمع الحديث أو العكس، فقد كان تحول المجتمعات الإنسانية فى القرون الأربعة الأخيرة إيذاناً بظهور هذا الشكل الأدبى الذى كان يتقدّم فى بلاد العالم مع تقدم حركة التحديث بوجوهها الفلسفية والتقنية والسياسية والقانونية. هذه هى الشروط الاجتماعية والتاريخية لظهور الرواية، بعيداً عن أى حكم من أحكام القيمة يعمد على تفضيل الرؤاية على الأنواع الأدبية الأخرى

انظر إلى الرواية كيف ولدت فى إسبانيا ـ مع شىء من التساهل ـ بداية من القرن السادس عشر، وكيف انتقلت إلى فرنسا وانجلترا ثم إلى ألمانيا وروسيا، ثم انتشرت خلال القرنين الأخيرين فى بقية لغات العالم.

من هنا نستطيع أن نفهم المعانى العديدة المركبة لترجمة **الطهطاوى** لقصة **فينيلون** Fénélon «مغامرات تليماك». فها هى الرواية فى شكل من أشكالها المبكرة تظهر لأول مرة فى اللغة العربية. وهى تظهر على يد **الطهطاوى** الذى نعرف دوره العظيم فى حركة التحديث فى مصر. وقد ترجم **الطهطاوى** هذه الرواية فى أواسط القرن الماضى، عندما نفاه أو أبعده **عباس الأول** إلى السودان.

والرواية تصف المغامرات التى خاضها «**تليماك**» ليبحث عن أبيه البطل «**عوليس**» الذى لم يعد إلى وطنه «**إيتاكا**» بعد أن انتصر فى «**طروادة**». فالرواية إذن بحث عن الأب أو عن الأصل أو بحث عن الذات، باختصار الرواية هى وعى بالتاريخ. لكن البطل يخوض مغامراته وقد أسلم قياده لصديقه ومعلمه «**منتور**» الذى لم يكن فى حقيقته إلا «**منيرفا**» أو «**أثينا**» إلهة الحكمة التى سددت خطاه ولقنته ما ينبغى أن يتحلى به الأمير الحكيم العادل. فالسياسة لابد أن تهتدى بالفلسفة، والعدل أساس **المُلك**.

وكان **فينيلون** قد كتب روايته فى القرن السابع عشر تعبيراً عن رفضه لاستبداد الملك **لويس الرابع عشر** وقسوته وظلمه. ولاشك فى أن **الطهطاوى** قد ترجمها لأسباب قريبة من هذه الأسباب، التى دفعت إلى تأليفها فهو ذاته كان ضحية من ضحايا **عباس الأول** المستبد المتخلف الذى تولى الحكم بعد وفاة عمه **إبراهيم باشا** فقرر أن يعود بمصر إلى الوراء، وأن يهدم ما ورثه من مشروع التحديث الذى بدأه جده **محمد على**. ولهذا أغلق المدارس التى أنشأها **الطهطاوى**، وبعث به إلى السودان ليدير هناك مدرسة ابتدائية!

وما يقال عن ترجمة **الطهطاوى** لرواية **فينيلون** يقال عن تأليف **على مبارك** لرواية «**علم الدين**». وهى من حيث أنها تأليف أدل على التعبير عن الشخصية القوية والذات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفردية. يقول **على مبارك** إنه عبّر عن هذا الشعور فى قصة أفرغها فى قلب سياحة شيخ عالم مصرى وسم **بعلم الدين** مع رجل إنكليزى كلاهما «**حيان بن بيان**» نظمهما سمط الحديث، لتأتى المقارنة بين الأحوال «**الشرقية والأوروبية**».

وما يقال عن رواية **الطهطاوى** المترجمة ورواية **على مبارك** المؤلفة، يقال عن روايات **جورجى زيدان**، و«**عذراء دنشواى**» **لطاهر حقى**، و«حديث عيسى بن هشام» **للمويلحى**، و«زينب» **لمحمد حسين هيكل**، و«عودة الروح» **لتوفيق الحكيم**.

كل هذه الأعمال مع تنوعها، إجابة واحدة عن سؤال واحد أو سؤال جوهرى، هو سؤال التاريخ بكل ما تتضمنه هذه العبارة من معنى. فالسؤال هو الشكل الباهر للوعى، والوعى لا يتصور بغير ذات فردية، فالذات الفردية هى وحدها الذات الموضوعية.

والتاريخ هو الشكل الأكمل للحياة الإنسانية. التاريخ ليس زمناً فى المطلق. إنه الزمان فى المكان. فالتاريخ إذن هو الواقع الظاهر والباطن، أو هو العلم المتروك. وسؤال التاريخ فى النهاية هو مغامرة الإنسان الفرد فى مجاهل المعرفة، إن كان لهذه العبارة الأخيرة أن تصح أو تكون.

ولاتزال الرواية المصرية تمضى من مغامرات أولى إلى مغامرات تالية حتى يظهر سيدها الأكبر الذى جمع فنونها بين يديه، يتصرف فيها كما يتصرف النساج الصنّاع بأصابع موهبة حاذقة، فى خيوط الغزل المتقاطعة، يعرفها باللمس، ويقود كلاً منها إلى حيث يجد مكانه فى النسيج.

أو كما تذهلنا أصابع عازف البيانو الماهر، **كلاوديو آرو** مثلاً، وهو يعزف كونشيرتات **بتهوفن** أو مرتجلات **شوبان**.

أتحدث عن **نجيب محفوظ** ناسخ التاريخ الجالس القرفصاء. **نجيب محفوظ** هو الروائى العربى بامتياز. إذا قلت الرواية بالمعنى الدقيق لهذا النوع الأدبى فهى رواية **نجيب محفوظ**، وإذا قلت الروائى فهو بلا منازع. وأنت تتحدث عنه كما يمكنك أن تتحدث عن **بلزاك**، أو **ڤيكتور هيوجو**، أو **توليستوى** أو **دستويفسكى**.

هؤلاء هم الروائيون الواقفون على أبواب التاريخ البشرى يطرحون السؤال وينقلون إلينا الجواب.

والشعراء أيضاً يقومون بمغامرة مشابهة، لكنهم يقفون على أبواب الأحلام، ولهذا ينصتون إلى أنفسهم أكثر، أما الروائيون فيقفون على أبواب الأفعال، ولهذا يكتبون ما يحدث وما يدور.

لكن هناك استدراكاً لابد منه، وربما تأخر محله، وكان ينبغى علىَّ أن أبدأ به. ذلك أنى أتحدث عن الرواية بالمعنى الذى حدده القرن التاسع عشر، أى فى إطار نظرية الأنواع التى أحترمها، وأعتقد أنها لاتزال بالنسبة لنا نظرية صحيحة نافعة.

ونحن نعرف أن نظرية الأنواع الأدبية تميز بين الشعر والنثر، وتميز بين القصيدة والملحمة والمسرحية والقصة والسيرة والرواية، وتقيم هذا التمييز غالباً على أساس المادة المكتوبة. فالشعر حلم، والنثر وصف وتسجيل. والشعر موضوعه الفرد، أما الرواية فموضوعها المجتمع.

هذه النظرية، نظرية الأنواع تتضمن فيما تتضمن شعوراً قوياً جداً بأن الحياة الإنسانية هى الأخرى مجالات مختلفة تقوم الحدود بينها فتميز كل مجال عن سواه، وأن الوعى بهذه المجالات يتحقق من خلال مناهج وأساليب، فلكل مجال طريقه فى الرؤية ومنهجه فى المعالجة.

نظرية الأنواع تعكس إذن شعوراً بامتلاك العالم ومعايشة التاريخ. وهو شعور مفعم بالنشوة والثقة فى النفس، وهذا ما نستطيع أن نلمسه فى القرن التاسع عشر وفى ثقافته الأوروبية، حتى إذا أهل القرن العشرون، ووقعت الحرب العالمية الأولى فقد الأوروبيون شعورهم بالامتلاك، وشعورهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالنشوة، وشعورهم بالثقة، وطغى عليهم شعور شديد بالقلق والرفض، ورغبة عارمة فى مغادرة التاريخ وصرف النظر عنه، أو النظر إليه من بعيد.

تلك هى بداية القطيعة مع النظريات والأشكال التقليدية فى الفكر والعلم والفن والأدب والسياسة، ومن ضمنها نظرية الأنواع الأدبية التى حلت محلها النظريات التى تتحدث الآن عن شعر بلا لغة ولا أوزان أو رواية بلا رواية ولا أبطال.

لم يكن الأمر فى أوروبا فوضى، فالتمرد على الأشكال القديمة إنما قام هو الآخر على أسس فكرية. وإذا كانت نظرية الأنواع الأدبية قد قامت على أساس من تعدد مناهج المعرفة إلى الحد الذى نستطيع فيه أن نجد علاقة بين نظرية الأنواع الأدبية ونظرية النشوء والارتقاء التى تحدث عنها **داروين** فى أصل الأنواع . إذا كان ذلك كذلك، فإسقاط الحدود بين الشعر والنثر وبين الرواية والسيرة الذاتية أساسه أن لغة الكتابة الأدبية واحدة بصرف النظر عن اختلاف الموضوعات. وإذا كان فى وسع القصيدة أن تتحدث عن المجتمع ففى وسع الرواية أن تتوغل فى الذات الفردية. من هنا ظهرت قصيدة النثر ومسرحية العبث والرواية المناقضة للرواية.

باختصار أصبح الموضوع الأساسى للكتابة الأدبية فى أوروبا الغربية بالذات هو تقنيات الكتابة، ولم يعد هو التاريخ أو الإنسان. بهذا الفهم نستطيع أن نقرأ «**مارسيل بروست**» ومن جاء بعده من الروائيين الفرنسيين المعاصرين من أمثال **كلود سيمون، وميشيل تورنييه**.

رواية **بروست** «البحث عن الزمن المفقود» تدور حول كاتب يريد أن يكتب رواية، بينما هو يكتبها بالفعل، فهى من ناحية سيرة ذاتية، ومن ناحية أخرى رواية. أو أن الكاتب يريد فى الرواية الجديدة أن يوهم القارئ بأن السيرة التى يكتبها ليست إلا رواية أو أن الرواية التى يكتبها ليست إلا ما عاشه بالفعل.

ولاشك أننا نجد فى هذه الأعمال فكراً عميقاً وذكاءً خارقاً، لكنه عمق التوغل فى الفراغ، وهو ذكاء الذى لا يجد ما يطحنه، فيطحن نفسه.

الرواية الأوروبية المعاصرة ماكينة تعمل بغير مادة أولية. وهذا هو بالضبط ما يميز الأدب الذى يكتب فى عصور الانحطاط: زخرفة ميتة أو جمال عابث نجد مثله فى أدبنا خلال العصور المملوكية والعثمانية، وفى الآداب اللاتينية بعد **شيشرون**، وفى الآداب اليونانية فى المرحلة الهللينية.

هل هذه هى حالنا الآن؟

نعم، نحن متخلفون عن أوروبا الغربية، لكننا لا نريد مثلهم أن نغادر التاريخ، لأننا بكل بساطة لم نمتلك التاريخ كما امتلكوه.

أريد أن أقول إن تصور التقنيات والأساليب الأدبية ليس مجرد لعب أو شطحات أمزجة، لكنه استجابه لتطور الوعى وتطور التاريخ.

التقنية الأدبية خصوصية إنسانية وتاريخية أى خصوصية قومية. فالرواية اليابانية الآن ليست كالرواية الفرنسية، ورواية **جابرييل ماركيز** تختلف كل الاختلاف عن رواية **لوكليزيو**، ولاشك أن رواية **نجيب محفوظ** قريبة من روايه **إسماعيل كادارى** الألبانى **وبشّار كمال** التركى وسواهما من الروائيين الذين مازالوا يسائلون التاريخ.

فإذا انتقلنا من الرواية التى كتبها **نجيب محفوظ** إلى الرواية التى يكتبها الآن خلفاؤه. فماذا نرى فيها؟ كيف ترانا هذه الرواية؟ وكيف ترى التاريخ؟ وبأى لغة تبنى هذه الرؤية وتجسدها؟

هل يختار الروائيون المصريون تقنياتهم من خلال الحوار مع تاريخهم، أم يعتبرون التقنية «موضه» لابد من مجاراة الآخرين فيها؟

هذا هو السؤال الذى يجب أن نطرحه ونجيب عليه لنضىء الطريق لحركة روائية مزدهرة نخشى عليها أن تغتر بما حققت من نجاح فتنسى أن توجه لنفسها السؤال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالمنعم تليمة

ذاتـــــه فى ذوات الآخـــرين

نجيب محفوظ فى سيرته الذاتية

ستتخذ (أصداء السيرة الذاتية) ـ آخر أعمال **نجيب محفوظ** ـ محلها الأرفع بين الإبداعات العربية الراهنة، لأنها عمل فريد بين أعماله الباقية، ولأنها تفتح سبلاً جديدة واسعة أمام فنون الكتابة العربية بخاصة، ومجمل الإبداع الفنى بعامة.

ولن نميل إلى التقريب الذى يقول إنك لن تجد عملاً من أعمال **نجيب محفوظ** يفارق ذات مبدعه بصورة من صور المراوغة الفنية، وإن جملة أعمال **محفوظ** هى مجمل حياته. ولن نميل كذلك إلى التقريب الذى يتوسل بمقولة إن العمل الفنى مرآة ذات مبدعه، ولا إلى التقريب الذى يتوسل بمقولة إن جملة إبداعات المبدع نص واحد يعكس ذاتاً واحدة هى ذات هذا المبدع. إنما نميل إلى اصطناع مصطلح (الموقف)، وهو المصطلح الذى تعتمده البلاغة العصرية الراهنة لبيان علاقة المبدع بما أبدع. وتتبدى كلمة (موقف) غاية فى التعقيد والتركيب إذا رددناها إلى عناصرها البسيطة الأولية المكونة لها، عناصرها (الذاتية) الشعورية والعاطفية والنفسية والروحية والفكرية، وعناصرها (الموضوعية) الاجتماعية والتاريخية والإنسانية. وثمة دقائق جمالية صعبة عميقة تتصل بهذا الشأن اتصالاً حميماً، بيد أننا نحوم حول ما نرومه ها هنا. فرب عمل فنى تقع فيه على (أنا) مبدعه جهيراً دون أن يوغل فيما يسميه الغلاة من أصحاب المضمون (ذاتية)، ودون أن يهن عمله بما يسميه الغلاة من أصحاب الشكل (مباشرة). ويتجلى هذا (الأنا) الجهير ـ ونفترض هنا الاقتدار التشكيلى الجمالى بديهة ـ فى صور كثيرة: الأنا المراقب الذى يرصد من ضفة حركة العالم على الضفة الأخرى بما تمور به من نشاط وخمود وانتصار وانكسار، والأنا الهارب المفارق...، والأنا المستعلى...، والأنا الناقم الناقد...، والأنا الخارج المتمرد.. إلخ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توخى المبدع القديم أن يدارى العناصر الذاتية وأن يلح إلحاحاً على صياغة العناصر الموضوعية. لهذا الشأن دواعيه التى يمكن رصدها ودرسها وفهمها وردها إلى حقائق بنيتنا التاريخية الثقافية الموروثة، ليس فى مقامنا هذا، إنما حسبنا الوقوف عند النماذج الأساسية الدالة فى السير الذاتية القديمة: ألح **اسامة بن منقذ** فى سيرته على الصراعات القبلية فى جبهة المسلمين وعلى المواجهات العسكرية بين هذه الجبهة وجبهة الصليبيين. وألح **الإمام الغزالى** فى سيرته على الصراعات الفكرية بين الفرق الدينية الكبرى وأهمه تثبيت أركان التصوف السنى. وألح **ابن خلدون** فى سيرته على الصراعات السياسية وأشكال السلطة وبيان عمل أهل الشوكة وأهل الحل والعقد.. إلخ. نشاط العناصر الذاتية فى هذه السير (الذاتية) القديمة متضائل بالنسبة إلى فداحة وجود العناصر الموضوعية التى منحتنا تاريخنا السياسى والفكرى لكنها من جهة أخرى حرمتنا من (ذوات) مبدعينا الأقدمين. فى عصرنا الحديث هذا بدأ (أنا) المبدع يعتد بالعبارة عن العناصر الذاتية فى مكوناته، بيد أن هذا الاعتداد كان ـ ولايزال ـ على استحياء شديد، فالضمير الثالث (هو) يحل محل الضمير الأول (أنا)، بل ربما توسل المبدع ببطل وهمى يقف وراءه ويفصح بلسانه. ولهذا الشأن دواعيه التى يمكن رصدها ودرسها وفهمها وردها إلى حقائق بنيتنا التاريخية الثقافية الحديثة، ليس فى مقامنا هذا، إنما حسبنا الوقوف عند النماذج الأساسية الدالة فى السير الذاتية العربية الحديثة: وقف **طه حسين** فى سيرته وراء (الفتى) و(صاحبنا).. إلخ، وكان مقداماً فى العبارة عن شىء من عالمه الداخلى الموار، ولكن أين هذه العبارة من الوجود الباهظ للواقع والمجتمع والعصر؟ وصاغ **زكى نجيب محمود** سيرته الذاتية، فوضع ذاته أو نفسه فى قلب فلسفات العصر وأفكاره، صنيع **الإمام الغزالى** قديماً، وانتهى **زكى نجيب محمود** إلى رؤى فكرية، تختلف طبعاً عما انتهى إليه الإمام الغزالى، بيد أن طرائق التشكيل واحدة. كذلك وضع **لويس عوض** ـ فى سيرته الذاتية: أوراق العمر ـ ذاته فى قلب الصراعات الاجتماعية والفكرية والسياسية، صنيع **ابن خلدون** قديماً، وانتهى إلى رؤى إيديولوجية وسياسية تختلف طبعاً عما انتهى إليه **ابن خلدون**، بيد أن طرائق التشكيل واحدة. نشاط العناصر الذاتية فى هذه السير (الذاتية) الحديثة متضائل بالنسبة إلى فداحة الوجود الموضوعى لتاريخنا التعليمى والعلمى والفكرى والفلسفى والروحى.

خطة **نجيب محفوظ** فى صياغة سيرته الذاتية مختلفة، لأنها فريدة فى أدبنا العربى، ولأنها جديدة فى الكتابة الأدبية عموماً. مدار هذه الخطة نشاط (الأنا) ويقظته، بيد أن هذا النشاط ليس منعزلاً مغلقاً، إنما هو يجد مجاله الحق فى التفاعل مع الذوات الأخرى، الموجة من الأنا والصدى من الآخر. والتفاعل له طرفاه المتكافئان، فالآخر بالنسبة لنفسه أنا وأنا بالنسبة له آخر، فإذا صح التفاعل ـ والصحة هنا نفسية وخلقية وقانونية واجتماعية ـ انتهى الطرفان إلى المعرفة الحقة، ومن ثمة انتهيا إلى السعادة. تفضى المعرفة ـ ثمرة صحة التفاعل ـ إلى أن يدرك المرء ما يحق أن يطلبه من الآخر وما يحق للآخر أن يطلبه منه. أى أن المعرفة تفضى إلى ضروب من الحكمة العملية التى تضىء مفهومات الخير والشر وتيسر العلم بالفضائل والرذائل وأنماط السلوك المنجية التى يزكو بها كبار النفوس وتتنزه عما سواها. ولا ريب فى أن التقدم العقلى والروحى للمبدع هو الذى يقوده إلى قبول حاجات ومطالب للآخر، لأنه ـ هذا المبدع ـ يقلق إذا ما رأى أن حافز سلوكه إنما هو فحسب حاجات الذات ومطالبها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من ها هنا نشأ الرقيب أى الضمير، بل من ها هنا نشأ الأنا المثالى القادر على انتزاع ذوات من ذاته، بل القادر على تقمص ذوات أخرى بكل رغائبها وحاجاتها وآفاق تطورها النفسى والروحى. لهذا سمى **نجيب محفوظ** عمله (أصداء السيرة الذاتية)، لأنه سعى أن يرى ذاته فى ذوات الآخرين. وهذا ما يسعى إليه الإبداع فى العلم والفلسفة والفن، الحقيقة والعدل والجمال، وهو مسعى يجد سنده فى صحة التفاعل التى وقفنا عندها، وهى ثمرة التقدم العقلى والروحى للمبدعين، علماء وفلاسفة وفنانين.

من الآخرون الذين خطط **نجيب محفوظ** ـ فى بناء سيرته ـ أن يرى ذاته فى ذواتهم؟

لقد اصطفى جملة صالحة دالة من الشخصيات التى بناها فى كل أعماله. كان فى تلك الأعمال يبنى الشخصيات بناء محكماً يصح مثلاً يحتذى من أمثلة المقررات والقوانين التى أنجزتها الرواية الحديثة والمعاصرة. أما هنا ـ فى السيرة ـ فقد استدعى شخصياته القديمة، وأسقط أسماءها واكتفى بصفاتها وذواتها أى استدعى من اصطفاه ليكون نموذجاً ونمطا بشرياً. ومعلوم أن التسمية ـ زيد، عمرو.. إلخ ـ تعين المبدع على البناء، أما تجريد السجايا لصياغة النموذج فأمر صعب، إذ أن السجْية هنا لابد أن تنسحب على شريحة هائلة من البشر وأن تستغرق الآلاف ـ ربما الملايين ـ من الآحاد. ووفق **نجيب محفوظ** فى صياغة نماذج سيرته، فوقعنا فيها على نماذج الشيوخ والوعاظ والأئمة والحكماء والدراويش والمتصوفين والأقطاب والمتنبئين والمريدين، ونماذج الآباء والأبناء، ونماذج أهل الابتلاء والعاهات والبلهاء، ونماذج المطاردين والضحايا والمهزومين والمحرومين والبائسين واليائسين، ونماذج أصحاب الحظوظ والانتهازيين وأهل الأشواق الرفيعة إلى العدل والرحمة والحب والحرية، ونماذج البغايا والقوادين والساقطين.. إلخ. كل هؤلاء عاشوا ـ ولايزالون يعيشون ـ الزمان نفسه الذى عاشه ـ ولايزال يعيشه ـ **نجيب محفوظ**. هذه العقود التى انصرمت من هذا القرن العشرين، بما تعاور فيها من انقلابات هادئة وحادة فى الحياة العامة وفى الأعراف وأنماط السلوك والمثل العليا.. إلخ. وكل هؤلاء عاشوا ـ ولايزالون يعيشون ـ فى المكان الأثير نفسه الذى خلده **نجيب محفوظ** فى أعماله، شرق القاهرة. أعمدة هذا المكان ـ كما كانت فى أعماله قبل سيرته ـ الأحياء والشوارع العتيقة تضم معالم دائمة حية: الحارة، المقهى، حمام السلطان، مقامات أهل الله تحيط بالمشهد الحسينى وتحيط بها الأسبلة والتكايا وحلقات الذكر والإنشاد وحركات المسابح وروائح البخور. وتنتهى الأحياء والشوارع والحارات العتيقة إلى مشارف الصحراء، حيث للقبور أصوات وحضور، وحيث الخلاء الجليل يحاور الناى ويعزف لجلال الكون. كل هؤلاء عاشوا فى أعمال **نجيب محفوظ** حيواتهم بتفصيلاتها وجزئياتها ودقائقها، أما ها هنا فإنهم يحيون المغازى الكبرى، حيث اصطنع **محفوظ** التجريد والتعميم الجماليين باقتدار عظيم. كلهم سرح فى الخيال إلى ماضٍ بعيد يهيم فى السذاجة، وسافر بالحلم إلى بعيد فى الزمان والمكان، وهاجر إلى حيث الأشواق الرفيعة. وكلهم هزه الشوق إلى بر الأمان والغبطة وهده وحش الأيام بأنيابه الضارية، فعانى الهجران والعصيان، وعرف عز النصر والرخاء وذل الهزيمة والشقاء. وكلهم كان ضحية الحب والشوق والقسوة والأنانية، عاين الموجات المخضبة بألوان قاتمة ينداح صداها فى نغمات حزينة، يرافقه الخوف والندم، ويهتف ولو بغير صوت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند الفقد والحسرة: هل يصلح ذلك نهاية لذلك التاريخ المؤجج بالعواطف والأحلام؟ كلهم عاين العوالم التى تفتن وتسحر بما تعرفه من الأيام الحلوة الطيبة والسعادة والسرور والنشوة والطرب، وعاين العوالم الجهمة بما تعرفه من أيام سود ومن غزو الوحشة للأعماق ورحيل الأحبة والكرامة المهدرة والفرصة الضائعة والشيخوخة والعجز.

نشر **نجيب محفوظ** بديعته هذه ـ (أصداء السيرة الذاتية) ـ فى تسع حلقات ـ فى العدد الأسبوعى من صحيفة الأهرام ـ على مدى تسعة أسابيع، فى شهور فبراير ومارس وإبريل من العام الماضى ١٩٩٤. ويرفض محفوظ أن يضم عمله كتاب، ولهذا سنعمد ـ فى قراءتنا هذه ـ إلى الاستعانة بنصوص من هذا العمل نراها كافية لإطلاع القارئ على هذا العمل الفريد.

قول فى التشكيل الفكرى:

كنا ـ جماعة النقاد والدارسين ـ نتحرج من استخلاص فلسفة محددة عندما نتصدى لواحد من أعمال **نجيب محفوظ** القصصية والروائية، إذ أن بعضنا كان ـ ولايزال ـ يرى أن (الموقف) فى العمل الفنى يحمل دلالات فكرية عميقة، بيد أنها ليست فلسفة بالمعنى الاصطلاحى والمدرسى للكلمة. أما هنا فى السيرة الذاتية، فإن مجال القول يتسع فى الأنظار والأفكار، فى الفلسفة، حتى لو علا العمل إلى المنتهى من الاقتدار والتشكيل الجماليين، كما فى عمل **محفوظ** الذى لانزال نتلقى نائله الثر. إن السيرة الذاتية ـ فى نماذجها الفنية الرفيعة ـ تسمح بهذا، ذلك أن تشكيلها الجمالى ليس مداره موقفاً من المواقف، وإنما مداره جماع حياة بأسرها. ومعلوم أن **محفوظ** انشغل انشغالاً ـ فى جل أعماله القصصية والروائية ـ بالصياغات الجمالية لأنظار وأفكار حددها دارسو أعماله ووقع عليها قراؤها الجادون. وهو فى عمله الأخير هذا سيرته الذاتية، يحتشد بكل موهبته القاصة الراوية ليصوغ جمالياً أنظاره وأفكاره المفرقة فى اعماله فى مستوى جديد، مستوى نظرى وفلسفى عميق. ومجال القول الأول فى هذا المستوى طبيعة الحياة. وأعمدة الحياة البشرية السوية : القانون والحب والعدل:

لا أمل بغير القانون.
ولا حياة بغير الحب.
والعدل أساس القانون والحب.

لكن هذا السواء أمل بعيد، فلاتزال الحياة محنة ثقيلة يكابدها الأحياء، ويهتف بعضهم، بلسان الحال أو بلسان المقال، ليت أمى لم تلدنى، وهذا ـ المجىء إلى هذه الحياة ـ جناه على أبى. وفى سيرة **محفوظ** خواطر جنين فى بطن أمه يعرف الهول الذى سيذهب إليه عندما تلده وتخرجه إلى الحياة.

فيلسوف صغير جداً

يطاردنى الشعور بالشيخوخة رغم ارادتى وبغير دعوة. لا أدرى كيف أتناسى دنو النهاية وهيمنة الوداع. تحية للعمر الطويل الذى أمضيته فى الأمان والغبطة. تحية لمتعة الحياة فى بحر الحنان والنمو والمعرفة.

الآن يؤذن الصوت الأبدى بالرحيل.

ودع دنياك الجميلة واذهب الى المجهول.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما المجهول يا قلبى إلا الفناء.

دع عنك ترهات الانتقال إلى حياة أخرى.

كيف ولماذا وأى حكمة تبرر وجودها.

أنا المعقول حقاً فهو ما يحزن له قلبى.

الوداع أيتها الحياة التى تلقيت منها كل معنى ثم انقضت مخلفة تاريخاً خالياً من أى معنى.

امن خواطر جنين فى نهاية شهره التاسع).

وسادامت الحياة مفروضة على الأحياء، فإن عليهم مواجهة امتحاناتها الصعبة بالتخلى والتحلى، التخلى عن الأهواء والأطماع والقسوة والظلم، والتحلى بالرحمة والصبر وصفاء القلوب والود والتعاون والتآزر.

المعركة

فى عهد الصبا والصبر القليل نشبت خصومة بينى وبين صديق. اكتسح طوفان الغضب المودة فدعانى متحدياً إلى معركة فى الخلاء، حيث لا يوجد من يخلص بيننا. ذهبنا متحفزين. وسرعان ما اشتبكنا فى معركة ضارية حتى سقطنا من الإعياء، وجراحنا تنزف بغزارة. وكان لابد أن نرجع إلى المدينة قبل هبوط الظلام.

ولم يتيسر لنا ذلك دون تعاون متبادل. لزم أن نتعاون لتدليك الكدمات. ولزم أن نتعاون على السير. وفى أثناء الخطو المتعثر صفت القلوب ولعبت البسمات فوق الشفاه المتورمة ثم لاح الغفران فى الأفق.

ويتبدى محفوظ متشائماً شاكاً فى طبيعة الحياة والأحياء، لكن مسئولية الرائد ـ والرائد لا يكذب أهله ـ تدفعه دفعاً إلى بث ضروب من التفاؤل تدفع بدورها إلى ضروب من المبادرة والفعل والعمل. إن الاستجابة للحياة عبادة صادقة، وإن الأمل مخرج حقيقى، وها هو محفوظ يهتف فى سيرته هذه بعد صياغات فذة للمكابدة التى يعانيها الأحياء والتى عاناها هو ذاته (لكننى مقضى على بالأمل)، ثم ها هو يبث الرجاء والأمل فى قطع ذوات عدد فى عمله هذا:

سر النشوة

حلمت بأننى صحوت من نوم ثقيل على أنفاس رقيقة لامرأة آية فى الجمال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رنت إلى بنظرة عذبة وهمست في أذنـــي - إن الذي أودع في سر النشوة المبدعة قادر على كل شئ، فلا تيأس أبداً.

على الشاطئ

وجدت نفسي فوق شريط يفصل بين البحر والصحراء. شعرت بوحشة قاربت الخوف. وفي لحظة عثر بصري الحائر على امرأة تقف غير بعيدة وغير قريبة. لم تتضح لي معالمها وقسماتها ولكن داخلني أمل بأنني سأجد عندها بعض أسباب القربى أو المعرفة. ومضيت نحوها ولكن المسافة بيني وبينها لم تقصر ولم تبشر بالبلوغ. ناديتها مستخدماً العديد من الأسماء والعديد من الأوصاف فلم تتوقف ولم تلتفت.

وأقبل المساء وأخذت الكائنات تتلاشى ولكنني لم أكف عن التطلع أو السير أو النداء.

اللؤلؤة

جاءني شخص في المنام ومد لي يده بعلبة من العاج قائلاً:

- تقبل الهدية.

ولما صحوت وجدت العلبة على الوسادة.

فتحتها ذاهلاً فوجدت لؤلؤة في حجم البندقة.

بين الحين والحين أعرضها على صديق أو خبير وأسأله:

- ما رأيك في هذه اللؤلؤة الفريدة؟

فيهز الرجل رأسه ويقول ضاحكاً

- أي لؤلؤة .. العلبة فارغة.

وأتعجب من إنكار الواقع الماثل لعيني.

ولم أجد حتى الساعة من يصدقني، ولكن اليأس لم يعرف سبيله إلى قلبي.

لن نتحرج من القول إن نظر محفوظ في هذا العمل إنما ينهض على معتقد أخلاقي عقلاني، يقود إلى طرائق التخلي والتحلي، ويوجه إلى الحكمة العملية.

وقول في التشكيل الجمالي:

يقيم محفوظ بنية سيرته هذه على عشرات الوحدات البنائية الصغيرة، التي يصوغ بعضها في سطر أو سطرين، ويصوغ بعضها في فقرة أو فقرتين، ويجيء بعض منها في أقاصيص قصيرة متكاملة الأركان في سطور قليلة بين عشرة وعشرين سطراً. نرى في بعض هذه الوحدات - في أصغرها تحديداً - ما ينهج نهج الأمثال السائرة والحكم المتواترة، وهنا تصطنع الوجوه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والصور البلاغية التى تعصم الصياغة من التقرير بتوسلها بالتصوير فى طبقاته النقية. ولقد نصصنا فى بعض مواضع سابقة على أن محفوظ استدعى لهذه الوحدات البنائية فى سيرته شخصيات كثيرة من أعماله السابقة، وجرد هذه الشخصيات من أسمائها، ثم عمم سجاياها وصفاتها، فصارت نماذج إنسانية تستغرق شرائح عريضة من البشر، يصادف كل أحد بعضاً منها فى بعض الطريق كل يوم.

بيد أن الطاقات الراوية الهائلة التي وهبها نجيب محفوظ تتبدى فى سيرته هذه كما تبدت فى أعماله الروائية قبلها. هذه السيرة ـ كما سلف ـ تسع حلقات، يصرف **محفوظ** الثلاث الأخيرة منها إلى صياغة رواية قصيرة حقق لها البناء الروائى المألوف بصورة موفقة. بطل هذه الرواية القصيرة نموذج العارف بالله، المتصوف. والتصوف عند **محفوظ** سبيل إلى التعرف بطرائق أوسع من العقل، طرائق الرؤيا والكشف الباطنى الذوقى والإدراك الحدسى. هو ـ التصوف ـ لديه إيمان بقوة روحية تسرى فى هذا العالم وتفارقه فى آن، يرنو الإنسان إلى الاتصال بها ليتصل بما هو أبعد من قدرات عقله وأغنى من عمل حواسه. بطل الرواية (عبدربه التائه) اسمه من إخلاص عبوديته لله ولقبه من تفتيشه الدائب عن المعرفة الحقة الحاصلة عن ذلك الكشف الباطنى الذوقى الذى وصفناه. فإذا ما امتلك شيئا أو طرفاً من تلك المعرفة فاضت عنه تأويلاً للمفهومات وتفسيراً للمدركات، ثم بانت سلوكيات، ثم صارت توجيهات إلى الرضا والمؤانسة والمحبة واللطف. يبنى **محفوظ** هذا النموذج، العارف، ليضع على لسانه المعارف العالية المفسرة للظواهر والقضايا والمعضلات. ولكى يتم هذا البناء جمالياً يضع بين يدى العارف مريداً يتسامل أبداً عن الطريق إلى الخلاص والحب والسعادة والعدل:

التعارف

عندما التقت العينان

منذ عرفته داومت على لقائه ما وسمنى الوقت وأذن لى الفراغ، وان فى صحبته مسرة وفي كلامه متعه وان استعصى على العقل أحياناً. ومضى زمن قبل أن يلتفت الى وتلتقى عيناناً. ولما شاعت ابتسامة فى ملامحه وثبت الى جانبه وقلت

ـ اقبلنى فى طريقتك فسألنى

ـ ماذا يدفعك الينا فقلت بعد تردد

ـ أكاد أضيق بالدنيا وأروم الهروب منها، فقال بوضوح

ـ حب الدنيا محور طريقتنا وعدونا الهروب، وشعرت بأننى أنطلق من مقام الحيرة.

الدنيا

سؤال عن الدنيا

سألت الشيخ عبدربه عما يقال عن حبه النساء والطعام والشعروالمعرفة والغناء، فأجاب جاداً:

ـ هذا من فضل الملك الوهاب.

فأشرت الى ذم الأولياء للدنيا، فقال:

ـ انهم يذمون ما ران عليها من فساد.

إنتهاء المحنة

سألت الشيخ عبدربه التائه

ـ كيف تنتهى المحنة التى نعانيها؟

فأجاب:

ـ ان خرجنا سالمين فهى الرحمة، وان خرجنا هالكين فهو العدل.

الحب

الجوهران

قال الشيخ عبد ربه التائه:

جوهران موكلان بالباب الذهبى يقولان للطارق:

تقدم فلا سفر، هما الحب والموت.

السر

ولم يكن الشيخ عبدربه التائه يخفى ولعه بالنساء. وفى ذلك قال: الحب مفتاح أسرار الوجود.

خفقة

قال الشيخ عبدربه التائه: خفقة واحدة من قلب عاشق جديرة بطرد مائة من رواسب الأحزان.

أنا الحب

قال الشيخ عبدربه التائه: كنا فى الكهف نتناجى حين ارتفع صوت يقول: أنا الحب، لولاى لجف الماء وفسد الهواء وتمطى الموت فى كل مكان.

نسمة الحب

قال الشيخ عبدربه التائه: نسمة حب تهب ساعة تكفر عن سيئات رياح العمر كله.

العقل

العقل

قال الشيخ عبدربه التائه:

لقد فتح باب اللا نهاية عندما قال «أفلا تعقلون».

لا ريب فى أن هذا العمل ـ (أصداء السيرة الذاتية) ـ مغامرة فكرية وجمالية جسورة، بيد أن المغامرة باقتدار **نجيب محفوظ** ومواهبه العالية لا تكون تجريباً من التجريب، إنما تكون ضرباً فريداً من التجديد. ولا ريب كذلك فى أن هذا التجديد قد تأسس على خبرة **محفوظ** العميقة فى النظر والتشكيل جميعاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبراهيم عبد المجيد

الدنيا الكبيرة الواسعة

فصل من رواية جديدة لم تنشر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اقترب العام من نهايته، وانفتحت فوق الإسكندرية أبواب المطر. لم يبد أن الإسكندرية ستحتفل بنهاية العام. ستمر الليلة الأخيرة من ديسمبر دون أن تنطفئ الأنوار المضاءة، فالأنوار مطفأة.

لن يلقى أحد بالزجاجات الفارغة وقطع الخزف والفخار القديم من النافذة وداعا للعام الغائب وأملا فى عام قادم أن يكون أجمل. لن يسهر المونسنيور ولا الاكسلسيور ولا اللوفر ولا كازينو الشاطبى أو الميرامار والوندسور وهوليوود والكيت كات، ولا غيرها... وربما يقضى الناس الليلة الأخيرة من العام فى المخابئ. لقد كان الشهر الماضى، نوفمبر، عصيبا بحق. لقد حدثت فيه غارتان كبيرتان فى أسبوع واحد فى الثامن عشر وفى التاسع عشر. فى السادسة مساء وفى الثامنة. فى الوقت الذى يتهيأ فيه الناس لاستقبال الليل. لم تكونا مثل غارات يونيو الماضى حقا، لكنهما كانتا شديدتين. ازدادت حركة الناس إلى محطة السكة الحديد. تدافعت مواكب السيارات والحنطور والكارو والتاكسيات القديمة حاملة الناس والمتاع القليل. امتلأت أرصفة المحطة بالمنتظرين، جالسين ونائمين يملؤهم صبر وخوف وعدم يقين عميق. رائحة العرق البشرى اختلطت مع رائحة المازوت وأبخرة القطارات فملأت هواء المحطة فثقل وانكتم وكاد يظهر له قوام!! حركة القطارات قليلة. أكثر القطارات تم سحبها لنقل الجنود والعتاد. لكن دائما فى المحطات ترى المهرولين بسبب وبلا سبب. والزاعقون الآن يضافون إليهم. أولئك الصارخون بسبب الزحام ونكد العيش الباكون من المرض والإملاق والفزع وقد مازجت أصواتهم أصواتهن، أصوات الأطفال وباعة السميط والجبن والفول السودانى والبرتقال الذى انتشر قشره مع قشر الفول وبقايا

الأطعمة فى الأركان وبين البلاط وفوقه وحول الجالسين وتحت أقدام الماشين والمهرولين وفى عيون الصارخين واللاهين والشاردين.

إنها أيام «الهجار» التى لا تنسى فى الإسكندرية، والتى سيؤرخ بها الناس لحياتهم بعد ذلك، لجيل أو جيلين على الأقل.

كان مجد الدين يلمح السؤال فى عينى زهرة ولا يعطيها الفرصة. يهرب من ذلك الخوف المطل من العينين العسليتين. وهى كلما أشاح بوجهه بعيدا أحست بالراحة. قليل من الراحة. ماذا يحدث حقا لو سألته وأجابها بالإيجاب؟

لو سافر سيقتله العمدة. سيترك الحرب إلى الموت. الإسكندرية هى دار الأمان رغم الغارات والظلام المقيم. لكن بالليل، كان الليل قد اشتد آخر العام، ودخلت هى فى صدره أكثر من كل وقت، وأحس بها أصغر من أى وقت. طفلة هى لاتزال تحبو على صدره!! قالت وقد نسيت كل شىء:

- أنا خائفة.

- لا تخافى. الغارات صارت بعيدة الآن. أكثرها يكون على الدخيلة والميناء ومعسكرات الجيش الإنجليزى فى الضواحى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- أنا لا أقصد الغارات. أنا خائفة أرجع البلد..

- خليكى معايا.. وإذا حدث واضطررنا للهجار نفكر.

- ....

- ألا تزال الست مريم قليلة الكلام معك؟

- يعنى.

- اشغلى نفسك معها. اخرجى معهاإلى الأسواق.

لكن زهرة، والتى قد عرفت كيف تخرج إلى الأسواق وحدها بعد أن مضى عليها عام بالإسكندرية، وجدت أن الخروج إلى السوق لم تعد له نفس البهجة القديمة. البضائع شحيحة بالأسواق. الشوارع تخلو يوما بعد يوم من الناس، البائعون والمشترون قليلون.

وأم حميدو التى تجلس بفرش خضار صغير فى مدخل بيت قريب أصبحت تكفيها. لقد أحبت زهرة أن تجلس معها بعض الوقت كلما اشترت منها شيئا. بل حرصت على أن تجلس معها ساعة فى الضحى، ومجد الدين زوجها فى العمل، قبل أن تعود لتطهو له طعام الغداء. لقد بدا أن أم حميدو بدورها أعجبت بهذه الفلاحة الشاطرة وكانت تستبقيها كثيرا. تقدم لها كرسى حمام خشب صغير تجلس عليه، لكن زهرة فى أغلب الأحوال كانت تجلس إلى الأرض. تسألها أم حميدو عن أحوال زوجها مجد الدين الذى لا يكاد يعرفه أحد فى الحى، وكيف لا يُرى إلا برفقة دميان المسيحى. كيف حقا يصاحب زوجها دميان المسيحى؟ تتساءل أم حميدو ثم تتذكر أن زهرة وزوجها يسكنان فى بيت الخواجة ديمترى فتقول فى نفس طويل متفهمة «آه» .. و كأنها أدركت السبب، لكن زهرة التى كثيراً ما اندهشت من هذا السؤال كانت تقول دائما.. «كلنا ولاد تسعة يا أم حميدو » أو تقول.. «أهو اللى خلق المسلمين هو اللى خلق المسيحيين برضه».. فتقول أم حميدو راضية: آه والنبى.. لكنها غالبا ما تعود للتساؤل فى يوم آخر. لكن أكثر حديثها عن ما لا تعرفه زهرة فى الإسكندرية.سألتها: هل شاهدت تمثال محمد على باشا؟ فقالت زهرة «نعم» فسألتها: هل شاهدت تمثال إسماعيل باشا على البحر؟ وهل شاهدت تمثال سعد زغلول بمحطة الرمل؟ وهل شاهدت المخبرات الإنجليزيات يركبن البسكلتات الملونة على الكورنيش؟ أو شاهدت العساكر الإنجليز السكارى يعاكسون البنات على الكورنيش وفى بحرى والعطارين ويخطفونهن فى بعض الأحيان؟ وكثيرا ما كانت تقص عليها أنباء عجيبة عن عائلات ضاعت أموالها فى بورصة القطن، وناس معفنة فى الأصل اغتنت بسرعة مذهلة من التجارة مع معسكرات الإنجليز أو كسبت فى يانصيب مستشفى المواساة الذى كسبه هذه المرة الوجيه عفت. عشرة آلاف جنيه كاملة راحت لواحد مش محتاج. دايما يكون اسمه عفت، همت، طلعت، دولت، بهجت. ولا مرة يكون اسمه بهلول أو شحات أو حتى مصطفى أو على. وحدثتها عن الملك فاروق الذى يحب الصلاة فى جامع المرسى أبو العباس بالنهار، وبالليل يسمع الناس صوت الرقص والجرى فى حديقة قصر المنتزه طول الصيف.

وعادة يكون هناك حديث عن الجثث الجديدة التى طفت وظهرت بالمحمودية. عادة تكون لفتاة صغيرة. وحديث عن اللقيط الذى وجد ملفوفا فى خروق قديمة على الشاطئ بين كوبرى راغب وكوبرى كرموز. لقد كان يبكى لكن صوته لم يصل إلى أحد من المارة. سمعه ناس كانوا يركبون فلائك صغيرة يتنزهون بها فى الترعة. ثم تسألها، أم حميدو، ضاحكة، عما إذا كانت قد رأت عساكر الجيش المرابط الواقفين حول وابور الطحين وعلى الكوبرى وحول النقطة. المساكين العرجان العور أفضلهم مثل أبو رجل مسلوخة، يأتى الواحد منهم إليها ويحاورها ويداورها ليشترى بمليم يوسفى!! ولم يكن يفوت أم حميدو أن تتحدث ولو بسرعة عن مسخرة البوليس فى «كوم بكير».. والعطارين وغيرها. كانت ترى ازورارا من زهرة

هورس ارنس ـ صورة جميلة ١٩٧١ ـ طباعة حجر ١٠٠ × ٥ر٧٠سم

عن سماع هذه السيرة خصوصاً بعد أن عرفت معناها أول مرة، لكن أم حميدو كانت تهوى العودة إليها ولو بسرعة، وسألتها مرة هل لاحظت شيئا فى عائلة الرشيدى فى البيت المجاور لبيت الخواجة ديمترى. الرجال قصار جدا والنساء طويلات جدا تحتاج الواحدة لرجلين فوق بعض! يبوسها واحد وواحد (...) يا أختى انتى مابتضحكيش ليه! تقول لزهرة التى تندهش من جرأة المرأة البدينة التى تبدو وهى جالسة كأنما اندلقت على الأرض ولا سبيل لقيامها. وسطها ينغرز فى عجيزتها المترهلة فى محيط واسع! ولكنها كثيرا ما تحدثت بأسف عن ما فعله عمال الإنقاذ فى الصيف الماضى بعد غارة الست ساعات.

لقد وجدوا فلوسا كثيرة ومصوغات مات عنها أصحابها. ووجدوا أيضا «برنية» فخار مملوءة بنقود ذهبية مختومة بخاتم الملكة ناعسة اليونانية التى حكمت الإسكندرية زمان. أيوه أمال الحتة اسمها جبل ناعسة ليه. كانت فيه الملكة. «البياصة» دى حى قديم فى اسكندرية وقدامها عمود السوارى قديم برضك. وكوم الشقافة قديم فيه مغارات تحت الأرض يعيش فيها نوبيون وسودانيون يبيعون بالنهار اللب والفول السودانى وبالليل ينامون كالخفافيش فى المغارات. المغارات دى كلها آثار محدش يعرف دروبها غير البرابرة دول والغجر. الغجر كمان بيعيشوا هناك بس من يوم الحرب ما حدش عاد يشوفهم فى الشوارع!. راحوا فين الله أعلم!!

هكذا دخلت زهرة العالم المسحور لمدينة الإسكندرية بعد أن شاهدت منها البحر والميادين الكبيرة مع الست مريم من قبل. حكايات أم حميدو تعطى المدينة التى تخلو من أهلها الآن روحا دافئة مع هذا الشتاء القارس بحق. لكن المطر بعدما ينزل يشيع الدفء فى الفضاء. يتسع الفضاء وتبتعد السماء وتصفو وتزرق وتبهج. الإسكندرية مدينة تبعث على السعادة دائما رغم ما يبدو عليها من كدر الآن بسبب ارتحال الناس عنها.

وهذا المطر المستمر منذ أيام سينقطع مع بداية العام الجديد. لابد، وإذا استمر فسيكون حتى «الغطاس» الذى ليس ببعيد.. هكذا فكرت زهرة التى أحبت دفء المدينة.

والذى حدث أنه صدرت الأوامر بالاحتفال بنهاية العام الميلادى. فقط لن تضاء الشوارع، وليحذرالجميع من الغارات المفاجئة. فرغم أن المتحاربين فى أوروبا أعلنوا عن توقف الغارات المتبادلة بينهم فى الليلة الأخيرة من العام إلا أن أحدا لا يضمن تصرفات هتلر وموسيلينى خصوصا أن «بلادنا فى الأصل إسلامية لا علاقة لها باحتفالات ميلاد المسيح، إنما هى بدعة أوروبية أتت مع الاحتلال».. على أى حال كانت الغارات قد توقفت فى أوروبا فى اليوم قبل الأخير من ديسمبر بسبب رداءة الجو فنعمت الشعوب هناك بليلتين ويومين بلا غارات وبصفة خاصة أهالى بريطانيا الذين أعلن هتلر ضرورة إبادة

مدنهم، وبالطبع إبادتهم. لكن الليلة قبل الأخيرة من العام شهدت غارات بريطانية مكثفة على مطارى «الغزالة» و «طبرق» فى ليبيا كما أغارت الطائرات الإيطالية بدورها على القواعد البريطانية فى مالطة. وكان العالم كله لا يزال يتابع تقدم اليونانيين المدهش على حساب الإيطاليين فى ألبانيا وسط حيرة الألبانيين أنفسهم الذين لم يستقروا على محتل واحد محدد للبلاد حتى الآن !!. ووجه الهر هتلر رسالة إلى الجيش الألمانى أحصى فيها انتصارات ألمانيا فى السنة الماضية ووعد بانتصارها النهائى فى العام الجديد «إن جيش الاشتراكية الوطنية الألمانى قد أحرز انتصارات باهرة عام ١٩٤٠، وهذا الجيش وهو على أعتاب عالم جديد قد استعد بتسليح لم تعرفه البشرية».. لكن فى القاهرة كانت بيا عزالدين قد أعلنت أنها ستبدأ برنامجها الجديد على مسرح الماجستيك برواية «اطلع يا نمس» التى سيكون بينها مونولوجات لمحمد عبدالمطلب وفتحية محمود وثريا حلمى وسيد فوزى كما أعلن كازينو الشاطبى عن استعداده لاستقبال المحتفلين بالعام الجديد، ورقص المحتفلون وأكثرهم جنود الكومونولث فى المونسنيور على سيرانادات الغرام، ولم يفهم مجد الدين أو زهرة لماذا يلقى الناس بأشيائهم القديمة من النوافذ آخر العام. هذا رغم ندرة من فعل ذلك هذا العام. أكثر سكان الحى قد أخذوا طريق الهجار!

فى القاهرة أيضا حضر الملك فاروق حفلا بعيد رأس السنة، وبعد أن عادت الغارات بين انجلترا وألمانيا فى أوروبا، حفلابدار الأوبرا للترفيه عن الجنود الإنجليز بالشرق الأوسط. وتقدم إليه حزب الوفد بعريضة عن موقف مصر الداخلى والخارجى انتقد فيها الوضعين معا كما عاود سلاح الطيران الملكى فى الشرق الأوسط غاراته على الغزالة والبردية ودرزة بليبيا، واخترق الجنود الأستراليون بمعاطفهم الطويلة الثقيلة وخوذاتهم الصلب ووجوههم المغطاة بأغطية صوفية وبنادقهم الطويلة، اخترقوا خطوط الدفاع الإيطالية فى البردية وأسروا خمسة آلاف جندى إيطالى، واشتدت الحرب الجوية بين بريطانيا وألمانيا فصارت مدينة بريمن الألمانية أثرا بعد عين - كما يقال - مقابل مدن كثيرة خربها الألمان فى بريطانيا، واحتل جيش الحلفاء سهل بقيعة على طول ساحل المتوسط من بقيعة حتى السلوم بعرض خمسمائة متر فى أوسع أجزائه وبطول خمسة عشر كيلو مترا، وأسروا عشرة آلاف إيطالى هذه المرة، وعرض يوسف وهبى مسرحية «صفارة الإنذار» كما عرضت سينما أوليمبيا فيلم «دنانير» لأم كلثوم وسينما مصر «فتاة متمردة» لمارى كوينى وسينما الأهلى «يوم سعيد» لمحمد عبدالوهاب وسينما الكوزمو «مليون سنة قبل الميلاد» للوجه الجديد ڤيكتور ماتيور، وفى الخامس من يناير تم الاستيلاء على البردية بكل مافيها من عتاد وأسر أكثر من خمسة وعشرين ألف إيطالى مسكين وصدر قرار من قومندان قلم المرور «محمد شكرى بك» بتوحيد زى سائقى الأجرة بأن يرتدى كل منهم معطفا من التيل الكاكى فوق ملابسه أسوة بسائقى البلاد الأفرنجية، وفى الإسكندرية أقام الاتحاد الرياضى الإسرائيلى حفلا لإعانة منكوبى الغارات حضره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلفاتور شيكوريل ووجهاء كثيرون، وذاع اسم الجنرال ويڤل، وراقب الناس تطور الهجوم البريطانى الكاسح على ليبيا غير مصدقين الهزائم التى تنزل بإيطاليا كالمطر. لكن مجد الدين كان يصدق فهو يرى الأسلحة الذاهبة بالقطارات إلى جوف الصحراء كل يوم وهى أسلحة كبيرة تكفى للنصر كما يقول لنفسه ولا يصدق أن هناك من يستطيع تحضير كل هذه الأسلحة. لكن روزفلت كان فى نفس الوقت قد خطب فى أميركا معلنا أن أميركا من الآن ستصبح مصنع الأسلحة للدول الديمقراطية، وبدأت الصحف تتحدث عن شكوى العاهرات المرخصات فى الإسكندرية من قلة الزبائن بعد هذه الهجرة الواسعة وكيف يطلبن من الدولة استخدامهن فى الترفيه عن الجنود الإنجليز فى معسكراتهم، كما تحدثت عن فظاعة النازية التى تحكم بإعدام اليهود والمتخلفين عقليا إذ نشرت الصحف بالضبط، «سيقتل هذه الأيام مائة ألف من المخلوقات التعسة، بلهاء ومجانين لا يرجى شفاؤهم فى ألمانيا وحدها» وخطب تشرشل مشيدا بالتعاون الأنجلو أميركى قائلا «نحن الآن فوق البرج القائم على حراسة التاريخ».وأحصيت الغارات التى نالت من الإسكندرية منذ إعلان إيطاليا الحرب مع المحور وضد الحلفاء، فكادت تصل إلى مائة غارة أعنفها كانت غارة الست ساعات الشهيرة وأطولها كانت غارتا نوفمبر الماضى ولم يأت الإيطاليون مرة أخرى للشرب من ماء النيل، بل أسرى يصل منهم الآلاف كل يوم موثقى الأيدى والأقدام، ضائعى الأرواح، أطفال مساكين!، ومن كثرتهم سيتم من الآن نقلهم بالقطارات. سيمشون على أقدامهم حتى «السلوم» بلدة الحدود المصرية، ومن هناك ستقلهم قطارات البضائع إلى الإسكندرية حيث ينقلون منها إلى معسكرات بعيدة فى حراسة الإنجليز أو ينقلونهم فى السفن إلى إنجلترا ذاتها. وأعلنت الصحف المصرية عن استمرار محاكمة المتهمين فى قضية الخوذ المقلدة المقدمة للجيشين المصرى والبريطانى، حيث جاءت الخوذ كلها من الصفيح وليست من الصلب. لقد صارت القضية وأخبارها مثل هبة نسيم رقراق على المصريين أيام الحرب. ماذا تفيد الخوذة أمام دانة المدفع مثلا.

هكذا فكر المقاولون المصريون وبعض الأجانب ممن تعهدوا معهم بتصنيع الخوذ، وفى اليوم التالى لبدء المحاكمة من جديد سقطت «طبرق» فى يد القوات الأسترالية وفقد جرازيانى حتى الآن مائة ألف جندى بين قتيل ومصاب وأسير فى نفس الوقت الذى سقطت فيه كسلا فى الحبشة وتقهقر الإيطاليون إلى إرتريا. لقد فقد جرازيانى إذن ثلثى جيشه فى الوقت الذى أعلنت فيه أميركا أنها ستنتج حتى يوليو القادم أربعة عشر ألف طائرة.

وهكذا توغل الجيش البريطانى والدول التابعة له فى «لوبيا» بينما استعد النجاشى هيلا سيلاسى لدخول الحبشة على رأس جيش وطنى وغنم الإنجليز معدات رائعة ومهولة من الطليان واحتفل الأزهر بالسنة الهجرية ولايزال «غفارة»، يضع الطربوش على وجهه ويثبته بأستك فى قفاه. قال «غفارة» إنه قرأ مع بداية الحرب أن دائرة الطربوش تساوى دائرة الوجه وأنه يمكن عمل فتحتين للطربوش أمام العينين ووضع مادة الميكا فيهما كذلك يمكن تثبيت مرشح وسط الطربوش للوقاية

من الغازات السامة فى حالة تعذر وجود الأقنعة. التقط غفارة الفكرة من جريدة الأهرام ونفذها. لكنه وضع بدلا من الميكا زجاجا شفافا وبدلامن مرشح الهواء فلتر ماء وصار يرتدى الطربوش على وجهه طول الوقت وليس وقت الغارات فقط ، وراح يحيى أصحابه على طريقة جوبلز رافعا ذراعه أمامه. ومع نهاية يناير مات فى مصر محمد محمود باشا ذو اليد الحديدية وافتتحت مطربة العواطف ملك مسرحها برواية «بترفلاى» على مسرح برنتانيا بعماد الدين وتوفى فى اليونان زعيمها العظيم الجنرال متاكساس وبدأ فى مصر عرض فيلم العزيمة وصدر قرار بمنع ركوب الدراجات ببعض شوارع العاصمة وتقهقر الإيطاليون إلى بنغازى مع بداية فبراير وخطب تشرشل قائلا إن مصر نجت والسويس وعرضت سينما مصر فيلم سلامة فى خير وبدأ زحف الإنجليز إلى طرابلس فتفحمت دبابات الإيطاليين والياتهم وبلغ قتلاهم مائة وخمسين ألفا منذ بدء الهجوم البريطانى، وأقيمت الزينات فى البلاد لمناسبة عيد الميلاد الملكى فعزفت الموسيقى فى الميادين بالقاهرة والإسكندرية وسائر عواصم القطر. لقد بدأ الاحتفال فى الحادى عشر كالعادة كل عام فأقيمت الحفلات فى قصر الزعفرانة ونوادى ضباط البوليس وبالدار البطريركية وفتحت مطاعم الشعب للفقراء وغنّى التلاميذ بالمدارس الأناشيد تدعو لمليكنا السعيد وانتهت أحلام جرازيانى فى أن يكون نائبا للملك فى مصر وأعلن التوجيه الملكى السامى مشروع مقاومة الحفاء، «إن الحفاء ليس علة ولكن نتيجة ومن الخير لمواطن أن يشترى هو من ماله الحذاء الذى يستر قدميه، أما إعطاؤه حذاء على سبيل الإحسان فإنه يغض من كرامته ويزيد شعور المهانة فى نفسه». وفى نفس الوقت أهدى الملك حديقة حيوان الجيزة «حيوان الوبر» البرى الذى اصطاده، ونشرت الأهرام تعريفا لحيوان الوبر قالت فيه:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلقينا من حضرة القس بولس رومان بأسيوط كلمة قال فيها إن هذا الحيوان يشبه الأرنب، وهو يجتر ولكن لا يشق له ظلف، وهو من الحيوانات التى أمر الله بنى إسرائيل بألا يأكلوها لأنها نجسة (لاويين من ١ : ٥ ـ تثنية من ٦ إلى ٧) وهو معروف فى بعض الأماكن بغنم بنى إسرائيل، وسكنه فى الصخور لذلك كان من الحيوانات التى اشتهرت بالحكمة. وقد ذكره سليمان فى سفر الأمثال قائلا «أربعة هى الأصغر فى الأرض لكنها حكيمة جدا: النمل طائفة غير قوية لكنه يعد طعامه فى الصيف، الوبار طائفة ضعيفة لكنها تصنع بيوتها فى الصخر، الجراد ليس له ملك لكنه يخرج كله فرقا فرقا. العنكبوت تحسك بيديها وهى مع مصدر التثنية (أمثال ٢٤ ـ ٢٨) وعندما عدد النبى داود مراحم الرب وعنايته بالإنسان والحيوان والطير ذكر أنه خلق الصخور وجعلها للوبر، وفى بعض الترجمات ذكر أنه الأرنب، وأنه كان يشبهه فى شكله لأن ذُكره هو والأرنب كل منهما على حدة فى الكتاب المقدس، الوبار أولا وبعده الأرنب ومن ذكره فى الكتاب المقدس نفهم أنه يوجد بكثرة فى فلسطين.

مساهمات الشكلانية والبنيوية في نظرية القص*

روبرت شولز
ت: صبار سعدون السعدون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيما يلي نقاش لموضوع معين، ومراجعة للكتب المتيسرة حاليا عنه، وهو موضوع يحظى بأهمية لسببين:

١ ـ لأن الشكلانية والبنيوية قدمتا بالفعل مساهمات مهمة لبوئطيقا القصة.

٢ ـ لأن هذه المساهمات لم يقدرها النقاد الأمريكان والبريطانيون حق التقدير.

ولم تنل إنجازات الشكلانية التقدير الذى تستحقه لسبب بسيط هو أنها لم تك حتى وقت قريب فى متناول القراء الذين يجهلون اللغات السلافية مثلى. ولا نملك حتى هذا الحين فى اللغة الإنجليزية كل النقد الشكلانى الذى أتمنى أن أراه متوفرا. إذ فى متناول أيدينا الأنطولوجيا الصغيرة الرائعة التى أعدها **ليمون** وماريون ريس (النقد الشكلانى الروسى: أربع مقالات: سلسلة كتب بيسون، ١٩٦٥)، ومجلد جديد حرره **لادیزلاف ماتیجکا وکرشینا بومورسکا** (قراءات فى البوئطيقا «الشعرية» الروسية. م. أ. ت ١٩٧١)، وهذا كل ما فى الأمر. وما عدا هذا فإن كتاباتنا لم تتوفر على النصوص الشكلانية إلا فى وقت متأخر وعلى نحو غير كاف. لكنى أعتقد أن بالإمكان الآن أن نجرى تقييمات منصفة لإنجازاتهم حتى بالنسبة للقارئ الذى هو على شاكلتى ممن تقتصر معرفتهم على اللغة الإنجليزية والفرنسية.

يثير البنيويون مشكلة أخرى. إذ بينما تُعد الشكلانية بصورة من الصور حركة أدبية متكاملة يمكن التعامل معها تاريخيا (كما هو الحال فى كتاب **إريش فكتور** «الشكلانية الروسية: التاريخ والمبدأ: موتون: ١٩٥٥)،

* عن مجلة :

Novel: A Forum Of Fiction Vol-6 No. 2 Winter 1973, 134-151.

فإن البنيوية تقترب من حالة الصيرورة، بكل ما يعنى ذلك من تفريعات وصراعات داخلية تطالعنا فى ثورة مستمرة، وخصوصا تلك التى تبشر بعلامات نجاحها. وبينما كانت الشكلانية أساسا حركة أدبية متأثرة بدرجة كبيرة بعلم اللغة، فإن البنيوية حركة فكرية كاملة لا يمكن أن يدعى أى نظام واحد بالأرجحية فيها. وهكذا كان بمقدور **جان بياجيه** أن يتناول فى عرضه الرائع للفكر البنيوى («البنيوية»: سلسلة كتب بيسك، ١٩٨٠) موضوعه كما يبدو فى الرياضيات والمنطق والعلم الفيزيائى وعلم الحياة وعلم النفس وعلم اللغة والأنثربولوجيا والفلسفة. إن دراسة اللغة وسائر الأنظمة العلاماتية الأخرى تستطيع أن تدعى كونها فى صلب كل النشاط اليومى، بيد أن دراسة الأدب لا تملك إلا جزءاً صغيراً من هذا الفعل العقلى.

إن النقد البنيوى إضافة إلى ذلك، هو فى أغلبه غير قابل للترجمة عن الفرنسية فى الوقت الحاضر، ويبدو أن بعضه بعيد المنال فى أى من اللغتين. وهناك حاجة قائمة لصرف الكثير من الوقت والجهد من أجل فهمه - والكثير منه يُصرف فى دراسة أنظمة لا تبدو مُجدية بصورة مباشرة فى العالم المقنن بدقة، والذى يعيش بين ظهرانيه أغلب نقاد الأدب الأكاديميين. وهناك أيضا احتمال أن يتحول النقد الأدبى البنيوى إلى ما كان يتوجس الناقد **بوريس إخنبوم** Boris Eichenbaum من أن تئول إليه الشكلانية فى العام ١٩٢٩: «أى إلى عمل أشخاص مرموقين ذوى درجة معينة من الفعالية يصرفون جل اهتمامهم إلى استحداث المصطلحات والتفاخر بإظهار سعة معلوماتهم» (RRP، ١٥٧).

لا ريب فى أن بعض النقاد البنيويين قد زجوا بأنفسهم فى ألعاب التبويب المشكوك فى صحتها، بيد أنى مقتنع بأن المشروع برمته ليس سليما فحسب، بل هو ضرورى: ذلك أن عملا مفيدا سوف يُنجز، بل ويجرى حاليا تحت زعامة البنيوية. وليس غرضى هنا إجراء مسح لمجال النشاط البنيوى بأسره، ولو أنى أمل فى مناسبات قادمة أن أتطرق إلى الجوانب الأخرى منه. أما غرضى الحالى فهو أنى ملزم بأن أحدد نفسى بخط واحد من التطور يؤدى مباشرة من الشكلانيين وهدفهم الخاص بـ (جماعة دراسة اللغة الشعرية) فى بتسبورغ (جماعة **أوبياز** Opyaz) و(حلقة موسكو النقدية)، مرورا بحلقة براغ وانتهاء بالبنيويين الفرنسيين. ومن بين الشكلانيين الروس الذين ترعرعوا فى العشرينيات، كان **رومان ياكوبسن** الذى انتقل من حلقة موسكو إلى براغ، يطالب بتحول من الشكلانية إلى البنيوية التى من شأنها أن تستوعب آليات الأدب التعاقبية Diachronic والتزامنية Synchronic على حد سواء. وهكذا تتخطى تراثها الآلى وتطور منهجا جدليا («حلقة براغ» مجلة Change، العدد الثالث ٥٩). وبناء على ما تقدم فإن الشكلانية تطورت بصورة طبيعية إلى البنيوية، عبر وعيها للتطورات اللغوية الجديدة، وبوصفها رد فعل للنقود الماركسية للمنهج الشكلانى.

إن هذه البنيوية الأدبية التى تمخضت عن الشكلانية، وجدت من يطورها، وهو الناقد البلغارى الشاب البونطيقى (كما يحلو له أن يسمى نفسه) **تزفتيان تودوروف**. ولكون **تودوروف** قد أكد هو نفسه التواصل بين الشكلانية الروسية ونسخته من البنيوية، فإنه يُعد شخصية مناسبة لأن أتناوله فى هذا العرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السريع الذى أنوى تقديمه. والحقيقة أنه قدم ترجمة رائعة للمقالات الشكلانية الروسية إلى الفرنسية (نظرية الأدب، سول، ١٩٦٥). وفى كتابه الآخر (شعرية النثر، سول، ١٩٧١) قدم لنا بمقالته الأولى استعراضا قيما لـ (الإرث المنهجى للشكلانية). وارتأيت أن أحصر اهتمامى **بتودوروف** بحكم ارتباطاته بالشكلانية وتقييمه لإنجازات الشكلانيين، بل وكذلك بحكم أهميته بوصفه ناقدا بنيويا، وبوصفه أحد مريدى **بارت**، فإنه أصبح أحد المساهمين فى المجلة الأدبية ذائعة الصيت فى باريس (الاتصالات Ecole Pratique des Hautes Etudes). ومن هنا فقد أصبح مؤسسا ومحررا للمجلة الأدبية (البوئطيقا Poetique) التى سرعان ما أصبحت أبرز مجلة أدبية عالمية فى النظرية الأدبية، حيث من الممكن أن يطالع المرء **ميشيل ريفاتير** وهيلين **شيكوس** فى العدد نفسه مع النقاد الأمريكان أمثال **بول دى مان وين بوث**. كذلك كان **تودوروف** سكرتيرا للجمعية العالمية للسيموطيقا المعنية بالبنى السردية، ومؤلف أربعة كتب فى النقد الأدبى والبوئطيقا (الشعرية). ومن هنا فإنى اخترته ليكون ممثلا للتطور البنيوى للشكلانية، لأنه كما أسماه «**بول دى مان**»: (السيد بنيوية)، ولأن الموضوع الرئيسى من كل عدد من هذه المجلة هو موضوع هذا النقاش، أى نظرية القص.

الآن وأنا أعد العُدَّة للدخول فى صلب موضوعى الأصلى، أجد أنى مضطر لأن أتوقف قليلا مرة أخرى لأورد ملاحظة قوامها أن البنيوية والشكلانية لم يصبهما الإهمال فقط فى هذا البلد (الولايات المتحدة ـ المترجم) بل تعرضا كذلك إلى سوء الفهم حين جرى التطرق إليهما. وللتدليل على هذه المسألة بشدة، سأتطرق إلى مقالة كتبها الناقد **فردريك جيمسون** وحظيت فى الآونة الأخيرة بمكانة خاصة فى إحدى أبرز المجلات الأدبية واسعة الانتشار، إن لم تكن أفضلها طرا، وهى مجلة Pmla[1]. فى المقال الرئيسى لعدد كانون الثانى (يناير) ١٩٧١ من مجلة Pmla قدم لنا السيد **جيمسون** آراء عن الشكلانية والبنيوية فى مقالة أسماها (ما وراء النقد)، ولما كنت أنوى أن أختلف مع أغلب النقاط الرئيسية الواردة فى هذه المقالة، فإنى أود أن أقدم لملاحظاتى هذه بالقول بأنها واحدة من أفضل الأشياء التى أطلعت عليها فى تلك المجلة الكالحة، وبأن الآراء المتعلقة بالشكلانية والبنيوية المطروحة، مع أنها ليست آرائى، وهى «**مغلوطة**» فى حقيقة الأمر، إلا أنها آراء ذكية وحسنة الإطلاع. فى هذه المقالة يلاحظ **جيمسون**:

وهكذا فإن الشكلانية كما أسلفنا هى النمط الأساسى للتأويل عند أولئك الذين يرفضون التأويل. وفى الوقت عينه من الضرورى أن نستطرد إلى الحقيقة القائلة بأن هذا المنهج يحقق أهدافه المميزة فى الأشكال الصغرى؛ باختصار القصص والحكايات الفولكلورية والقصائد والحكايات والتفاصيل التزويقية للأعمال الكبرى. ولأسباب لا مجال لشرحها فى مقالتنا هذه، فإن الخط الشكلانى يُعد تزامنيا أساسا ولا يستطيع أن يتعامل مع التعاقب على نحو كاف سواء فى التاريخ الأدبى أو على شكل انفرادى، ومعنى ذلك أن الشكلانية باعتبارها منهجا تتوقف فى النقطة التى تبدأ منها الرواية باعتبارها مشكلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يخيل إلى أن هذا الرأى الذى يستند أساسا إلى التصور القائل إن الشكلانية فى جوهرها محاولة ترمى إلى استبدال الاهتمام بالشكل ليحل محل الاهتمام بالمضمون، إن هذا الرأى مغلوط من عدة أوجه. وإذا توخينا الدقة فإننا نستطيع القول بأن الشكلانية تعنى بالمسائل الشعرية (البوئطيقا) أكثر من التأويل، وتعنى بطرح التعميمات المفيدة حول «أدبية النص» Literari-ness أكثر من عنايتها بالقراءات التى تتسم بالألمعية والذكاء للأعمال المفردة، مع التوكيد بأن العديد من الشكلانيين قدموا قراءات ممتازة حين حصروا جل اهتمامهم فى ذلك. لكن القول بأن التقدم الشكلانى والبنيوى أثبتا عدم استعدادهما أو عدم قدرتهما على تناول البعد الزمنى لأعمال معينة، أو للأدب بصورة عامة، لهو قول غير صحيح بكل بساطة؛ ومع أن هناك قدرا كبيرا من الضغط باتجاه التزامنى من الخط الذى مصدره علم اللغة السوسيرى، إلا أنه سرعان ما يقابله التأثير اللغوى الذى يمارسه **ياكوبسن** وكذلك الضغوط المقابلة للأنماط الهيجلية والماركسية كالتى تطالعنا على سبيل المثال فى النقد الأدبى عند **لوكاش**. وأخيرا فإن المنهج الشكلانى الذى هو أبعد ما يكون عن العجز فى مجاراة الرواية باعتبارها بحثا أدبيا، قد منحنا فى حقيقة الأمر كل ما نعرف من البوئطيقا «الشعرية» الخاصة بالقص. ومع أن بعض أجزاء نظريتنا قد ترعرعت بين ظهرانينا فى اللغة الإنجليزية، لكننا بالكاد نجد شيئا فى التفكير الأنجلو/ أمريكى المعاصر حول الشكل القصصى لم يتطرق إليه النقاد الشكلانيون وأتباعهم من البنيويين. وحتى المشكلة الخاصة المتعلقة بوجهة النظر فى القص التى نظن أنها ترجع إلى أصول نقدية عند النقاد الإنجليز والأمريكان تمتد من **هنرى جيمس** وحتى **أوين بوث**، فقد تصدى لها النقاد الشكلانيون، والمفاهيم المهمة الأخرى فى تفكيرنا النقدى حول القص قد جاءتنا مباشرة من الشكلانية عبر نقاد من طراز **رينيه ويليك**، الذى قدم إلى هذا البلد من (حلقة براغ). بيد أن هذا النقاش الأولىّ قد ابتعد أكثر من اللازم، وقد آن الأوان لأن نتوقف عند الإنجازات الشكلانية الروسية فيما يتعلق بنظرية الأدب ونظرية الرواية على وجه الخصوص.

عند قراءة النقاد الشكلانيين لابد من أن تلفت انتباه القارئ الحقيقة التى قوامها أنهم (الشكلانيين) يمثلون بالفعل «مدرسة» نقدية، أما النقاد الأمريكان فإنهم باستثناء نفر محدود منهم، كانوا يعملون بشكل انفرادى. بيد أن النقاد الشكلانيين يتحدثون بعضهم إلى البعض ويقرأ كل منهم أعمال الآخر ويعدلون ويشذبون ويطورون أفكار بعضهم البعض. والحق أن الطريقة التى تمكنوا بها من الاستفادة من أعمال بعضهم البعض تشير إلى أنهم يحققون بالفعل نوعا من «علم الأدب» يعتبر إلى حد ما هدفهم الأساسى، لأن النظام الذى ساروا عليه يُعد علما لكونه يعتمد على التراكم؛ وفنا، بمعنى أن كل عمل نقدى هو نسيج وحده. وهذا التداخل بين الشكلانية يجعل من الصعب أن ننسب إلى أشخاص بعينهم فضل تطوير مفاهيم معينة. بيد أن الناقدين اللذين كتبا بشكل كبير حول القص هما **فكتور شكلوفسكى وبوريس إخنبوم**. وسأتناول هنا إنجازاتهما الرئيسية.

يعتبر **شكلوفسكى** الأكثر إبداعا بين الاثنين، بيد أنه أكثر غلوا وتطرفا. إذ إن **إخنبوم** أكثر تعقلا ومنهجية. فعلى سبيل المثال نافح **شكلوفسكى** عن رواية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(ترستـرام شانـدى) فى وجه التهمة القائلة بأنها ليست رواية، من خلال توكيده ضرورة النظر إليها بوصفها: **الرواية الأكثر نموذجية فى الأدب العالمى (ليمون وريـــس**، ص٥٧). وينبغى أن نضيف إلى اسمىْ **شكلوفسكى وإخنبوم** اسما ثالثا، بحكم القوة التى مبعثها مقالة واحدة تلخص وتبوّب بوئطيقا القصة الشكلانية كلها، وأعنى به **بوريس توماشفسكى** الذى أعيد طبع مقالته المعنونة «موضوعات» Thematics جنبا إلى جنب مع مقاطع مهمة كتبها **شكلوفسكى وأخنبوم** فى الأنطولوجيا التى أعدها **ليمون وريس**. بيد أن الموضع الصحيح للشروع فى هذه الدراسة للشكلانية، هو بسؤال أكثر عمومية: علاقة الشكلانية بالتاريخ الأدبى التى سبق أن تناولها **إخنبوم** فى مقالته بعنوان (البيئة الأدبية) التى نشرت فى العام ١٩٢٩ (RRP ص٥٦٠ - ٥٦٥).

يبدأ إخنبوم بالإيضاح التالى «**إن أى نسق تاريخى يصبح أمرا غير ممكن من دون نظرية، لأنه لا يوجد هناك مبدأ لانتقاء الحقائق وتصورها**» والتاريخ بالنسبة **لإخنبوم** هو ذاته فى التاريخ، وبالتالى فإن ثمة ضرورة لتعديله باستمرار:

وعليه فإن التاريخ علم حالات التماثل المعقدة، علم الرؤية المزدوجة: حقائق الماضى تحمل معانى لنا، من شأنها أن تميزها وتضعها بصورة حتمية ودائمة تحت علامة المشكلات المعاصرة. ومن هنا فإن مجموعة من المشكلات تحل محل مجموعة أخرى، مجموعة من الحقائق تطغى على الأخرى. ومن هذا المعنى يعتبر التاريخ طريقة خاصة فى دراسة خاصة عن الحاضر بمساعدة الحقائق المستمدة من الماضى.

ويؤدى التغيير المستمر للمشكلات والعلامات الخاصة بالمفاهيم إلى إعادة تشكيل المادة التقليدية وإدخال حقائق جديدة كانت مستبعدة من نسق سابق نتيجة لنواحي القصور المتاصلة فى الثانى. إن دمج مجموعة جديدة من الحقائق (تحت علامة تكافؤ معين) يلفت انتباهنا باعتباره اكتشافا لتلك الحقائق، نظرا لأن وجودها خارج نسق معين (حالتها «المتجاورة») كان معادلا من وجهة نظر علمية لعدم وجودها» (RRP، ص٥٦).

إن هذا المقطع بحاجة إلى تحليل معين. إنه صورة نموذجية عن التفكير الشكلانى/ البنيوى، بمعنى أنه يشدد على أن الحقيقة أمر نسبى وبأنها تُخلق بدلا من أن تكتشف. علينا أن نلاحظ أن هذا الرأى لا ينكر وجود الحقائق: أنه يؤكد فقط أن هناك حقائق على درجة كبيرة من التعدد حتى أنه يتعذر إدراكها إلا إذا جرى تحديدها وتنظيمها ضمن نسق قائم على المفاهيم الذهنية. إن المضمون والشكل كل لا ينفصل، لأن أيا منهما لا يمكن أن يوجد مرة دون الآخر. إن هذا الرأى أبعد ما يكون عن إلغاء البعد الزمنى للحياة، والحقيقة أنه يؤكده بكل صراحة. إنه وثيق الصلة بناحية مهمة من النظرية الشكلانية للبنية القصصية. ففى كتاباتهم حول القصة يميز الشكلانيون ناحيتين من الحكاية، هما: القصة Story والمبنى الحكائى أو الحبكة Plot أو Sujet. فالقصة هى المواد الأولية للحكاية، أى الأحداث فى تتابعها الزمنى أو التاريخى، أما المبنى الحكائى فهو القصة فى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حالة تشكلها فعلا. بوسعنا أن ننظر إلى القصة باعتبارها مماثلة لحقائق التاريخ ذاته، تشير دائما على المنوال ذاته وفى الاتجاه نفسه. أما فى المبنى الحكائى فقد يطرأ تغيير على السرعة، وقد ينحرف الاتجاه حسب مشيئتنا. والحق أن القصة تمثل بالفعل مواضع يتم اختيارها طبقا لقانون أولىّ عن المنطق القصصى الذى يستبعد كل ما لا يمت بصلة للموضوع. والمبنى الحكائى Plot هو تعديل لاحق يرتب هذه المواد وصولا إلى أقصى حد من التأثير العاطفى والاهتمام المتعلق بالموضوع. لكن من الجائز أن نقول بأن حقائق الحياة بالنسبة للتاريخ، مثلما القصة بالنسبة للمبنى الحكائى. فالتاريخ ينتقى وقائع الوجود ويرتبها، والمبنى الحكائى ينتقى وقائع القصة ويرتبها. إذن يتجلى فن القصة أكثر فى إعادة الترتيب المدروسة للأحداث التاريخية، الأمر الذى يحيل القصة إلى مبنى حكائى. والزمن يُعد مسألة جوهرية بالنسبة للقص، وليس النقاد الشكلانيون على وعى تام بأهميته الجوهرية فحسب، بل وأيضا بالطريقة التى يكتسب بمقتضاها تلك الأهمية.

وبعد تحديد ضرورة النظرية بالنسبة للتاريخ، يعلن **إخنبوم** عن مصطلحات معينة من التاريخ الأدبى. ويشرع فى طرح السؤال المتعلق بطبيعة المعلومات. ويتساءل: ما هى «**الحقيقة الأدبية التاريخية**»؟ مشيرا إلى أن الإجابة تعتمد على حل مشكلة نظرية هى «طبيعة العلاقة بين حقائق التطور الأدبى وحقائق البيئة الأدبية».

لقد تمت صياغة النظام الأدبى التقليدى من دون الاهتمام بالفرق الأساسى بين مفاهيم البدء والنشوء، إذ اعتبرت هذه المفاهيم مترادفة. وعلى نحو مماثل فإنها اكتفت بذلك من دون محاولة تحديد ما المقصود بالحقيقة التاريخية الأدبية. والنتيجة هى نظرية ساذجة حول «الانحدار الخطى» و«التأثير»، وكذلك «سيرة سيكولوجية ساذجة» (RRP ص٥٩). وفى معرض توضيحه أن «**الأدب وحده ليس هو الذى يتطور، بل الدرس الأدبى يتطور أيضا مع الأدب**»، يلاحظ **إخنبوم** أن دراسات التأثير الساذج والدراسات النفسية الساذجة قد فتحت الباب على مصراعيه أمام سوسيولوجيا ساذجة للأدب بالدرجة نفسها، وبدلا من الإفادة تحت يافطة مفهومية جديدة من الملاحظات السابقة للسمات الخاصة للتطور الأدبى، (وهذه الملاحظات فى آخر الأمر لا تتناقض فحسب، بل تدعم فعلا وجهة نظر اجتماعية أصيلة) فإن العلماء المعنيين بسوسيولوجيا الأدب لدينا قد تبنوا البحث الميتافيزيقى عن المبادئ الرئيسية للتطور الأدبى والأشكال الأدبية. وكان أمامهم احتمالان جرى تطبيقهما وثبتت عدم فاعليتهما فى استحداث أى نظام تاريخى/ أدبى؛ وهما:

١ ـ تحليل أعمال الأدب من وجهة نظر أيديولوجية الكاتب «الطبقية» (وهذا منهج نفسى صرف لا يصلح للفن، ويعتبر الفن بالنسبة له مادة غير مناسبة ومحدودة التمييز).

٢ ـ الاشتقاق القائم على مبدأ العلة والمعلول للأشكال الأدبية والأساليب، من الأشكال العامة الاقتصادية والاجتماعية والزراعية والصناعية فى الحقبة الزمنية. (RRP ص٦٠).

ويرفض **إخنبوم** هذه المواقف للأسباب التالية:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا توجد هناك دراسة علمية، أيا كانت الدرجة التى تبلغها، تستطيع أن تهدينا إلى المبدأ الرئيسى (على افتراض أن الأهداف المطروحة علمية وليست دينية). فالعلم فى آخر الأمر لا يفسر الظواهر، بل بالأحرى يحدد فقط خصائصها وعلاقاتها. والتاريخ غير قادر على الإجابة على سؤال واحد يتعلق بـ «الأسباب»: ولكنه يستطيع الإجابة على السؤال: ماذا يعنى هذا؟.

إن الأدب شأنه فى ذلك شأن أى نظام معين آخر من الأشياء، لا يتولد من حقائق تعود إلى أنظمة أخرى، وبالتالى لا يمكن اختزاله إلى مثل هذه الحقائق. إن العلاقات بين حقائق النظام الأدبى والحقائق الخارجة عنه لا يمكن أن تكون حقائق عرضية، بل يمكن أن تكون فقط علاقات التكافؤ والتفاعل والاتكال والاشتراط (RRP ص٦٠)، وبعد شرح مقتضب وبسيط لمصطلحات العلاقة التى استخدمها، يدلى إخنبوم بالرأى الحاسم التالى:

لما كان الأدب غير قابل للاختزال إلى مجرد أى نظام آخر من الأشياء، ولا يمكن أن يكون هو الاشتقاق البسيط لأى نظام آخر، فليس ثمة سبب يدعو للاعتقاد بأن جميع عناصره المكونة له يمكن أن تتحدد تطوريا. فالحقيقة التاريخية/ الأدبية تركيبة معقدة يعود الدور الأساسى فيها إلى الناحية الأدبية (Literariness) التى هى عنصر على درجة من الخصوصية بحيث تكون دراسته ذات نفع فى حالة واحدة فقط، هى حالة النظر إليها من زاوية تطورية جدا (RRP ص٦٢).

إن هذا الرأى على درجة من الخطورة لكونه يلخص الموقف الشكلانى فى وجه الضغط الماركسى للتخلى عنه. ويتوصل إلى حل وسط بطريقة صحية (ويمكن أن نسميها جدلية إذا توخينا الدقة) من خلال تقبل الفكرة التى قوامها أن الحقائق خارج النطاق الأدبى تحدد بداية الأعمال الأدبية. بيد أنه يصر على أن المحدِّد الخارجى الأساسى لأى عمل أدبى هو التقليد الأدبى ذاته، وهذا بالتأكيد لا ينهى الجدل المحتدم بين الماركسيين والشكلانيين، لكنه يفتح الآفاق لأى تطور لاحق. إذ يطلب من النقاد الماركسيين السوسيولوجيين دقة وخفة كالتى نجدها فى عمل ناقد بنيوى/ ماركسى مثل **لوسيان جولدمان** الذى يحمل كتابه (نحو سوسيولوجيا الرواية - جاليمار، ١٩٦٤). تشابها مع **لوكاش** والشكلانيين أيضا، وايا كان الأمر، فإنه من الجلى الآن أن الشكلانيين أبعد ما يكونون عن تجاهل التاريخ، بل إنهم كانوا يحملون تصورا شكلانيا مناسبا عنه. سيتضح هذا التطور من جديد حين نتجه إلى تحليل المنهج الشكلانى للأجناس القصصية. لكن قبل دراسة مشكلات الجنس الأدبى على هذا النحو حرى بنا أن نتناول بعض المفردات النظرية الأساسية للبوطيقا الشكلانية الخاصة بالقص.

إن إحدى المعضلات الكبيرة فى نظرية القص من **أرسطو** و**أورباخ**، كانت العلاقة بين الفن القصصى والحياة، أى مشكلة المحاكاة Mimesis، فالتصور الشكلانى لهذه المشكلة، وهو أبعد ما يكون عن الاستغراق فى الأمور الجمالية الخالصة أو عن إلغاء العنصر المحاكاتى فى القص، هو محاولة ترمى إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اكتشاف ما يفعله فن الألفاظ فى الحياة؛ ومن أجلها، ويتجلى هذا أكثر فى مفهوم **فكتور شكلوفسكى** للتغريب Defamiliarization (إن مفهوم **شكلوفسكى** مرتبط بنظرية عن التلقى هى فى الأساس نظرية **جشتالتية** Gestaltist ولو بدت فى ظاهرها غير مرتبطة بصلات مباشرة بعمل علماء النفس **الجشتالتيين** الألمان).

ويستشهد **شكلوفسكى** نفسه بعمل **جاكوبنسكى** و**بودوجن** فى هذا الشأن، بيد أنه عاش فى برلين لعدة سنوات ومن المرجح أنه اطلع على أعمال علماء النفس **الجشتالتيين**. ويلاحظ **شكلوفسكى** أن «**التلقى يصبح معتادا وتلقائيا**» ويردف قائلا: «**نرى الشىء ذاته وكأنه ملفوف بكيس. إننا نعرف ماهيته عن طريق هيئته، بيد أننا نرى إطاره العام فقط**». ولدى دراسته لقطعة مجتزأة من (**يوميات تولستوى**) يخلص **شكلوفسكى** إلى الاستنتاج التالى:

إن التعود يلتهم الأشياء والملابس والأثاث وزوجة المرء والخوف من الحرب.. وإذا كانت جميع الحيوات المعقدة لكثير من الناس تسير بصورة لاواعية، فإن مثل هذه الحيوات تصبح كما لو أنها لم تك موجودة. وقد وجد الفن ليعيننا على استعادة الإحساس بالحياة: إنه وجد ليجعلنا نتحسس الأشياء، نجعل الصخر صخرا فعلا. وتتلخص غاية الفن فى إعطاء إحساس بالشىء كما نراه، وليس كما ندركه. وإن تكنيك الفن هو جعل الأشياء «غير مالوفة»، حتى تصير مبهمة، وذلك من أجل زيادة صعوبة الإحساس وإطالة أمده. إن عملية التلقى فى الفن هى غاية فى ذاتها، وينبغى العمل على إطالتها. فى الفن تكون تجربتنا فى عملية التأليف هى الشىء المهم، وليس النتاج المنجز».

وعند إيراد هذه الفقرة وددت فى البداية أن أستخدم نسخة (**ليمون وريس** ص١٢). بيد أن نسختهما تنتهى كالآتى: «**الفن هو طريقة فى تجربة مقننة لشىء ما، والشىء ذاته ليس مهما**». وفى تقديرى أن هذه القراءة عرضة للتأويل الجمالى الضيق أو الخاص بـ (الفن للفن). إن نسخة **تودوروف** الفرنسية مقنعة أكثر، فهى تقول:

Lárt est un moyen déprouver le devenir de Lóbject, ce quiest déja devénu nímporte pas pour Lárt.»

وبمساعدة بروفيسور **توماس وينر** من جامعة براون استأنست بالنص الروسى الذى فحواه: «الفن هو الوسيلة لتجربة خلق الشىء، لكن الشىء المصنوع ليس مهما فى الفن».

يمضى **شكلوفسكى** فى شرح التغريب على نطاق واسع بدءا من أعمال **تولستوى**، ويرينا كيف أن **تولستوى** من خلال توظيف وجهة نظر فلاح أو حتى حيوان، يستطيع أن يجعل المألوف يبدو على درجة من الغرابة، حتى نراه مرة أخرى.. ليس التغريب مجرد تكنيك أساسى للفن القائم على المحاكاة، بل هو مبرر وجوده أيضا، وبطبيعة الحال يتحقق التغريب فى القص عن طريق وجهة النظر وعن طريق الأسلوب، بيد أنه يتحقق أيضا عن طريق ترتيب الحبكة. فالمبنى الحكائى، أى ترتيب أحداث القصة يغرّبها ويفتحها للتلقى. ولما كان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفن ذاته يوجد فى الزمن، فإن الطرق الخاصة للتغريب ذاتها، تخضع للعادة وتصبح تقاليد تسهم فى تضبيب الأحداث والأشياء ذاتها التى وجدت من أجل استجلائها. ومن هنا لا يمكن أن يكون هناك تكنيك واقعى ثابت. وبالتالى فإن رد فعل الفنان على طغيان التقاليد القصصية فى تجسيد الواقع يصبح منصبا على المحاكاة الساخرة Parodic؛ وكما يقول **شكلوفسكى** فإنه (الفنان) «يجرد» التكنيك القصصى عن طريق المبالغة فيه.

وهكذا يحلل **شكلوفسكى** رواية (**تراسترام شاندى**) بوصفها عملا قصصيا يدور فى الأساس حول التكنيك القصصى. ولما كانت هذه الرواية تحصر اهتمامها فى طرائق القص، فإنها تتناول أيضا أنماط التلقى - وكذلك تأويل الفن والحياة.

إن تجريد الطرائق الأدبية وكشفها يجعلها تبدو غريبة وغير مألوفة كذلك، بحيث إننا نتحسسها بصورة خاصة.

إن التغريب لدى تطبيقه على الفن ذاته، يفضى إلى كشف الطرائق الفنية. وهكذا فإن الفن عموما وفى القصة بشكل خاص، يمكن أن ننظر إليه بوصفه نوعا من جدل التغريب الذى تُولِّدُ بموجبه تقنيات جديدة فى الطرح، تقنيات مضادة من شأنها أن تصبح عرضة للسخرية، وهذا الجدل يمثل محور تاريخ القص.

إن أفضل تعريف جامع لبوئطيقا الشكلانية الخاصة بالقص يمكن أن نعثر عليه فى مقالة **بوريس توماشفسكى** Tomashevsky «موضوعات» - (التى يتضمنها كتاب **ليمون وريس**) - يبدأ **توماشفسكى** بتأكيد أن المبدأ الموحد فى البيئة القصصية هو فكرة عامة أو موضوع. وفى العمل القصص تعكس الموضوعات وجود قوتين مختلفتين نوعا ما، واحدة متأتية من البيئة المباشرة للكاتب، والأخرى من الموروث الأدبى الذى يكتب فيه. كذلك تعكس اهتمامات مختلفة للكاتب والقارئ: «**يحاول الكاتب أن يحل مشكلة التقليد الفنى فى حين قد ينشد القارئ الحصول على التسلية فحسب، أو ربما يرغب فى مزيج من الاهتمامات الأدبية والاهتمامات الثقافية العامة**».

إن هذا الضرب الأخير من القراء يطالب، «**بواقع - بمعنى، بمواضيع حقيقية ضمن سياق التفكير الثقافى المعاصر**».

ويطرح **توماشفسكى** سلسلة من المواد الموضوعاتية التى تتراوح بين المواضيع الضاربة فى محليتها وآنيتها، والتى يمكن أن تحظى بالاهتمام على المدى البعيد، والمواضيع ذات الاهتمام الإنسانى العام مثل الحب والموت: «**كلما كان الموضوع أكثر أهمية وثباتا، أصبح أكثر ضمانا لحياة العمل الفنى**». لكن حتى المواضيع الخالدة ينبغى أن تطرح عبر «**نوع من المادة المحددة التى ينبغى أن تكون متصلة بأرض الواقع، إذا أريد لصيغة المعالجة أن تكون جديرة بالاهتمام**».

فى أية رواية مطروحة يمكن أن ننظر إلى الموضوع الرئيسى بوصفه يتكون من وجبات (موضوعاتية) صغرى. وتسمى وحدات القص غير القابلة للاختزال أو الإنقاص، موتيفات Motifs، وهكذا فإننا يمكن أن نعرِّف القصة بأنها حاصل جمع الموتيفات ضمن ترتيبها القائم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على السببية أو التعاقبية، والمبنى الحكائى بأنه حاصل جمع الموتيفات ذاتها، المرتبة بصورة من الصور بحيث إنها تستثمر العواطف وتطور الموضوع: إن الوظيفة الجمالية للمبنى الحكائى هى بالضبط جعل ترتيب بعض الموتيفات تحظى باهتمام القارئ.

ينطلق **توماشفسكى** من مبدأ الترتيب أو الدافعية Motivation. ويلاحظ أن الدافع هذا، هو دائما نوع من الحل الوسط بين الواقع الموضوعى والتقليد الأدبى. ولأن القراء يحتاجون إلى الإبهام عند الاقتراب من الحياة فإن البعض مضطر إلى أن يقدمه إليهم. ولكون «**المادة الواقعية ذاتها لا تحمل بنية فنية**»، فإن «**تشكيل البنية الفنية يستلزم أن يعاد تركيب الواقع بمقتضى قوانين جمالية. ونعتبر مثل هذه القوانين دائما تقليدية، حيث ينظر إليها حسب علاقتها بالواقع**».

وبخصوص الدافعية، **يتطرق توماشفسكى** إلى أنواع مختلفة من الموتيفات (المتصلة والمنفصلة والساكنة والمتحركة). والقيمة المختلفة للموتيفات بخصوص المبنى الحكائى والقصة، والأنواع المختلفة للرواة (المحكى العام والمحدود. والمختلط بينهما) ومعالجة الزمان والمكان، واختلافات الشخصية (الساكنة والمتحركة والإيجابية والسلبية) والطرائق المختلفة للحبكة (التقليدية والحرة والمكشوفة والمبهمة) وأخيرا علاقة هذه الطرائق بالأسلوبين القصصيين الأساسيين (الطبيعى والمفتعل). إن هذه المادة على درجة من التخصص والثراء حتى ليتعذر طرحها هنا، نظرا إلى أن **توماشفسكى** نفسه قد طرحها بأعلى درجة ممكنة من الإحكام والإيجاز. وبالرغم من مرور قرابة خمسين عاما على نشرها، فإنها لا تزال تعد أول كتاب منهجى للبوئطيقا القصصية، ولم يستطع أحد تجاوز **توماشفسكى** إلى الآن، إذ تمكن الكتاب الآخرون فقط من صقل ما سبق أن أنجزه، وتعديله.

وقد بدأ النقاد الشكلانيون أنفسهم عملية صقل البوئطيقا الشكلانية وتعديلها، ونستطيع أن نلمس إحدى نواحى هذه العملية من خلال تناول المقالة المهمة التى كتبها **فكتور شكلوفسكى** بخصوص تعديلات معينة للموقف الشكلانى الذى طوره الشكلانيون أنفسهم وأتباعهم من البنيويين. ففى مقالته المعنونة (فى بنية القصة القصيرة والرواية T.L.. ص١٧٠-١٩٦)، يستخدم **شكلوفسكى** هذين النوعين من القص لتطوير خصائص مشتركة بين كل أنواع القص، ولفرز بعض الصفات الخاصة لهذين النوعين المتميزين. ويبدأ بطرح السؤال الأساسى المتعلق بالشىء الذى يجعل القصة، قصة: «**لا يكفى بالنسبة لنا أن نحصل على صورة ذهنية بسيطة ولا حتى تشابه بسيط، بل ولا حتى وصف بسيط لحدث معين لنكون انطباعا بأن ما نقرأه هو قصة**». ويخلص إلى القول بأن القصة موجهة إلى غاية معينة أكثر من الرواية، بمعنى آخر: القصة: مركبة بعناية فائقة لكى تعطينا إحساسا بالاكتمال فى ختامها، على حين أن الرواية غالبا ما تختتم حدثها قبل النهاية أو تبدو قادرة على التوسع إلى ما لا نهاية.. وهكذا تلجأ أنواع معينة من الروايات إلى طرح الخاتمة Epilogue وتغير مسار الزمن حتى تستطيع أن تحسم المسائل بسرعة. (فى حقيقة الأمر كان **إخنبوم** الذى يعمل على هدى أفكار **شكلوفسكى** قد طور هذه الفكرة). لكن فى القصة القصيرة يعمل تركيب الحبكة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ببراعة أكبر ليفضى إلى خاتمة، هى حل عقدة حقيقية. ويتساءل **شكلوفسكى**: ما هى أنواع الدوافع التى تعطينا هذا الإحساس المهم بالنهاية؟ ويفرق بين نوعين أساسيين: الأول القائم على التضاد وحسمه، والثانى على التشابه الذى يكشف عنه. فى الحالة الأولى يتوجه إحساسنا بالاكتمال نحو الفعل، فى حين يتجه فى الثانية نحو الموضوع. لكن فى كلتا الحالتين ثمة مبدأ مشترك يمارس فعله، وهو الحركة الدائرية التى تربط الخاتمة بالبداية إما عن طريق المقارنة أو التغاير.

كذلك يلاحظ **شكلوفسكى** أن مجاميع الحكايات المترابطة موجودة منذ أمد طويل قبل أن ترسخ الرواية جذورها باعتبارها شكلا محددا. وكان على درجة من الحرص وهو يشدد على أن الرواية منحدرة بالضرورة عن هذه الأشكال السابقة. وكما يوضح **إخنبوم**، فإن الرواية مستمدة من التاريخ وحكايات الأسفار والأشكال الأدبية الفرعية الأخرى، بيد أنه يشير ضمنا إلى أن مبادئ التركيب التى وجدت فى المجموعات القديمة للحكايات ترهص بالمبادئ التى نجدها فى الرواية. وتفرز نوعين من البنية: الأولى قائمة على الربط Linking والأخرى على التأطير Framing. إن البنية القائمة على التأطير تؤدى إلى أعمال أدبية من طراز «ألف ليلة وليلة» و«الديكاميرون» و«حكايات كانتربرى»، أما القائمة على الربط، فتتجلى أكثر فى الأعمال الأدبية التى تطرح أفعالا مختلفة يؤديها بطل واحد. أما الروايات من طراز (الحمار الذهبى) فتوظف مزيجا من الربط والتأطير. ويوضح **شكلوفسكى** أن كلا المنهجين يؤدى إلى نوع من الإثراء لهذه الأشكال بأمور خارج الفعل القصصى، تسير باتجاه الرواية. فعلى سبيل المثال فى المجموعة المؤلفة من الحكايات، لا يتطور الرواة أنفسهم ولا الشخصيات فى الحكايات، بل ينحصر جل اهتمامنا بالفعل القصصى، أما الشخصية فهى مجرد ورقة لعب من شأنها أن تسمح بتطوير الحبكة القصصية. ويدوم هذا المنحى فترة طويلة. وحتى فى القرن الثامن عشر تطالعنا شخصيات مثل (جيل بلاس Gil Blas) الذى ليس رجلا، بل هو خيط يربط وقائع الرواية مع بعضها، وهذا الخيط رمادى. ومن جهة أخرى يمكن أن نعثر على تنامى الشخصية فى الآداب السابقة «**فى حكايات كانتربرى، تكون الصلة بين الفعل القصصى والشخصية متينة جدا**». ومن الجائز أن تؤدى طريقة الحكايات التى ترتبط مع بعضها عن طريق شخصية محورية واحدة، حين يتحول إلى شخص يسافر سعيا وراء عمل، كما هى الحال فى قصة (Lazarilb de Tormes) أو (جيل بلاس)، إلى إثراء القصص بمواد ذات طبيعة سوسيولوجية كما هى الحال فى قصة **سرفانتس** المعنونة Glass Licentizte و(دون كيخوتة) بطبيعة الحال. إن مثل هذا الإثراء من شأنه أن يمهد السبيل للرواية الحديثة والقصة القصيرة.

يواصل **بوريس إخنبوم** العمل على تطوير هذه الأشكال فى مقتطفات من الكتابات النقدية التى جمعها **تزفزتيان تودوروف**. (T.L. ص١٩٧ - ٢١١) تحت عنوان «فى نظرية النثر» (يمكن العثور على الجزء الثانى من هذه المادة باللغة الإنجليزية فى مجلة RRP ص٢٣١ -٢٣٨ وفى مقالة **إخنبوم** «**أو. هنرى** O. Henry ونظرية القصة القصيرة»). يبدأ **إخنبوم** بدراسة العلاقة بين الحكاية الشفاهية والقصة المكتوبة. ويوضح أولا الطريقة التى تنفصل بها الأجناس النثرية بخلاف

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر، عن الأداء الصوتى وتطور تقنيات غريبة عن اللغة المكتوبة. وهكذا توجه القصص المكتوبة نفسها نحو شكل الرسائل والمذكرات والملاحظات والدراسات الوصفية والمقالات الصحفية.. وهلم جرا. ويدخل الكلام الشفاهى القص من جديد على شكل حوار. يرى **إخنبوم** أن الحكايات من أمثال تلك التى تطالعنا فى (الديكاميرون) لها صلة وثيقة بالكلام الشفاهى: أى أنها مرتبطة بالحكاية الشفاهية وحدوتة القيل والقال التى يغطى فيها صوت الراوى كل الأصوات الأخرى. وقد حافظت الروايات المبكرة والمستمدة من هذه المجموعات من الحكايات، على هذه السمة الشفاهية الأصلية. لكن بحلول القرن التاسع عشر راحت تظهر رواية جديدة مستوحاة من ثقافة قائمة على القراءة. استمر العنصر الشفاهى فى مثل هذه الصفات؛ مثل الصوت السردى الخطابى عند **سكوت** أو الصوت الغنائى عند **هوجو**. لكن حتى هؤلاء كانوا أقرب إلى الخطاب البلاغى من رواية القصة الشفاهية البسيطة. وعلى العموم فإن الرواية الأوروبية وبالأخص فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كان يغلب عليها الوصف وإبراز الجوانب النفسية أو العرض القائم على بلورة المشاهد. يقول **إخنبوم** «**بهذه الطريقة تخلت الرواية عن الشكل الملحمى وأمست مزيجا من الحوارات والمشاهد والعروض التفصيلية للديكور والحركات والإيقاعات**». فبالنسبة **لإخنبوم** تعتبر الرواية شكلا تجميعيا، مكونا من أشكال «أولية» أخرى. وفى هذا الصدد يورد باستحسان وجود هذه الفكرة فى بدايات النقد الروسى، ويستشهد برأى **شيفريف** الذى كان قد أطلق على الرواية عام ١٨٤٣ تسمية مزيج جديد من جميع الأجناس ذى طبقات فرعية متباينة مثل الرواية الملحمية (دون كيخوتة) والرواية الغنائية (فيرتر) والرواية الدرامية (**سكوت**).

وحين تطرق إلى تاريخ الرواية باعتبارها شكلا، تصدى **إخنبوم** بطبيعة الحال لمشكلة الأجناس:

لدى تطور كل جنس أدبى، ثمة زمان حين ينحط استخدامه للأهداف الجدية كليا أو السامية ويخلق شكلا ساخرا أو كوميديا. وقد حصلت هذه الظاهرة ذاتها فى القصيدة الملحمية والرواية المعاصرة ورواية السيرة .. الخ. ومن الطبيعى، أن تخلق الظروف المحلية والتاريخية اختلافات مهمة، بيد أن العملية ذاتها تكشف هذا المنحى ذاته بوصفه قانونا تطوريا: التأويل الجدى لبنية مرسومة بعناية وتفصيل يفسح المجال أمام السخرية والبهرجة والمفارقة الساخرة: إن الصلات التى تعمل على بلورة الدافع وراء مشهد معين تصبح أضعف من ذى قبل ومكشوفة أكثر. ويبدأ المؤلف نفسه بالظهور على خشبة المسرح، ويحطم الإيهام الخاص بالمصداقية والجدية: أى أن بنية الحبكة تصبح عملية تلاعب بالقصة وتحول نفسها إلى نوع من اللغز أو الحدوتة. وهكذا يظهر تحلل الجنس الأدبى، أى أنه يجد إمكانات جديدة وإشكالات جديدة» (T.L. ص٢٠٨ ـ ٢٠٩، RRP ص٢٣٦).

لا ريب فى أن هذا تفكير تعاقبى Diachronic وفى أنه تفكير مُقنع أيضا. ويبدو الأمر كما لو أن **إخنبوم** فى العام ١٩٢٥ يستشرف **بورخس** و**بارت** وطائفة

أخرى من الكتاب المعاصرين. (وبطبيعة الحال خرج **نابوكوف** من بيئة فكرية مرتبطة بالشكلانية بوشائج قوية). يمثل تفكير **إخنبوم** عن الأجناس توسعا وتعقيدا داخل الشكلانية ويؤدى بدوره إلى السخرية. يتجلى هذا التعقيد على أحسن وجه فى عمل **رومان ياكوبسن** كما نجده على سبيل المثال فى محاضرة ألقاها فى جامعة ماسارك فى العام ١٩٣٥ حول الشكلانيين الروس.

فى هذه المحاضرة شدد **ياكوبسن** على أهمية مفهوم «الهيمنة» Dominance بوصفه مفتاحا للبوئطيقا الشكلانية («المهيمن» RRP، ص٨٢-٨٧). وعرف المهيمن بأنه «**عنصر التركيز فى العمل الفنى، إنه يحدد ويقرر ويحول العناصر المتبقية: إنه المهيمن الذى يضمن وحدة البنية**» (RRP، ص٨٢). «**وخارج العمل الأدبى قد نبحث عن مهيمن ليس فقط فى العمل الشعرى لفنان معين، وليس فقط بالعرف الشعرى ومجموعة الأعراف لدى مدرسة شعرية معينة، بل وأيضا فى فن حقبة معينة ينظر إليها ككل**» (٨٣). إن الفن التشكيلى هيمن فى عصر النهضة والموسيقى فى الفترة الرومانسية وفن الألفاظ فى جماليات الواقعية. ومن خلال توظيفه لمفهوم المهيمن، استطاع **ياكوبسن** أن يوجه نقدا للتيارات المبكرة عند الشكلانيين للتشديد على نقاء اللغة الفنية. ويلاحظ أن القصيدة لا تحمل وظيفة جمالية خالصة «**وحقيقة الأمر أن غايات العمل الشعرى غالبا ما ترتبط بالفلسفة والجدل الاجتماعى**» الخ.. ويوضح بأن العكس هو الصحيح أى أنه «**مثلما لا يمكن أن يتحدد العمل الشعرى بوظيفته الجمالية فقط، وكذا الحال بالنسبة للوظيفة الجمالية، فإنها لا تتحدد بالعمل الشعرى**». فى الخطابة والصحافة وحتى فى الكتاب العلمى بوسعنا أن نتوقع أن نجد كلمات مستخدمة بذاتها ومن أجل ذاتها وليس بطريقة مرجعية صرفة. وهكذا فإن الجمالية الأحادية النظر من شأنها أن تعتم على بعض نواحى الشعر. بيد أن التعددية الآلية التى ترى الأعمال الفنية بوصفها مجرد وثائق عن التاريخ الثقافى والعلاقات الاجتماعية والسيرة هى الأخرى محددة. وبالأحرى:

ينبغى أن يُعرَّف الشعرى على أنه رسالة لفظية وظيفتها الجمالية تتلخص فى هيمنته.. وبطبيعة الحال **ليست العلامات التى تكشف عن** تطبيق الوظيفة **الجمالية غير قابلة للتغيير أو ثابتة دائما. إن كل مبدأ شعرى، وكل مجموعة من المعايير الشعرية الآنية، تنطوى على عناصر** ضرورية ومميزة **ومن دونها لا يمكن أن نطلق** على العمل صفة **الشعرية** (RRP ص٨٤).

فى هذا التصور يمكن أن ننظر إلى التطور الشعرى بوصفه مسألة تغييرات فى عناصر النظام الشعرى، التى هى وظيفة «للمهيمن المتحرك»: ضمن مجموعة معقدة من المعايير الشعرية عموما، أو بالذات ضمن مجموعة من المعايير الشعرية التى تصلح لجنس شعرى معين، تصبح العناصر التى كانت ثانوية أصلا، أساسية وجوهرية. ومن جهة أخرى تصبح العناصر إلتى كانت فى الأصل هى المهيمنة، ثانوية واختيارية. فى بواكير أعمال **شكلوفسكى**، كان العمل الشعرى يُعرف بأنه حاصل جمع طرائقه الفنية، على حين أن التطور الشعرى يظهر وكأنه مجرد استبدال لطرائق فنية. ومع التطور اللاحق الذى شهدته الشكلانية ظهر المفهوم الدقيق للعمل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعرى بوصفه نسقا مبنيا، مجموعة من الطرائق الفنية مرتبة بشكل منظم وهرمى. إن التطور الشعرى تحول فى هذا الترتيب الهرمى. ويتغير الترتيب الهرمى للطرائق الفنية ضمن إطار (أجناسى) شعرى معين، علاوة على ذلك فإن التغيير يؤثر على الترتيب الهرمى للأجناس الشعرية، وفى الوقت ذاته، يؤثر على توزيع الطرائق الفنية بين الأجناس الأدبية المنفردة. إن الأجناس الأدبية التى كانت بالأصل طرقا ثانوية ومتغيرات فرعية، تدنو من الواجهة الآن، فى حين أن الأجناس الأدبية الرئيسية تندفع إلى الخلف. (RRP ص٨٥).

أعاد الشكلانيون - بعد امتلاكهم الوعى الذى يكتسب حدته بفعل مفهوم الهيمنة - كتابة التاريخ الأدبى الروسى بطريقة أكثر ثراء وترتيبا. كذلك لفت هذا الوعى الجديد الانتباه إلى بقعة غنية من الدرس الأدبى: الحدود بين الأدب والأنواع الأخرى فى الرسالة اللفظية:

تحظى الأجناس الأدبية الانتقالية باهتمام خاص بالنسبة للباحثين. فى أوقات معينة يجرى تقييم هذه الأجناس الأدبية بوصفها خارجة عن نطاق الأدب وخارجة عن الشعر، بينما فى بعض الأوقات نجد أنها ربما لاتزال تؤدى وظيفة أدبية لكونها تشتمل على تلك العناصر التى توشك أن تؤكدها الدراسات الأدبية؛ فى حين أن الأشكال الثابتة تفتقر إلى تلك العناصر (RRP ص٨٦).

وفى فقرته الختامية أوضح **ياكوبسن** كيف أن الشكلانية شجعت فى النهاية الدراسة اللغوية الخاصة بالنقلات والتحولات، وهكذا سددت إلى علم اللغة ما سبق أن استعارته منه:

إن هذه الخاصية من التحليل الشكلانى فى مجال اللغة الشعرية تحمل أهمية رائدة للدرس اللغوى عموماً، لكونها تهيئ دوافع هامة نحو تخطى الفجوة وتقليصها بين المنهج التاريخى الثقافى والمنهج التزامنى الخاص بالمقطع العرضى التسلسلى. إن البحث الشكلانى هو الذى كشف بوضوح عن أن التغير والتحول ليسا حقيقتين تاريخيتين فحسب. فى البدء هناك (أ) ثم يظهر (أ٠١) ليحل محل (أ)، بل إن ذلك التحول أيضا ظاهرة تزامنية تُعاش بشكل مباشر، قيمة فنية وثيقة الصلة. إن قارئ القصيدة أو المتفرج على اللوحة الفنية يحمل وعيا ذا شقين: المعيار التقليدى والابتكار الفنى الذى يبتعد به عن ذلك المعيار، ويتم إدراك طبيعة الابتكار من خلال خلفية ذلك الموروث.. لقد سلطت الدراسات الشكلانية الضوء على هذه العملية المزدوجة من التمسك بالموروث والابتعاد عنه، وهى التى تشكل جوهر كل عمل فنى» (RRP ص٨٧).

وهكذا فإن الشكلانية من خلال رفضها التخلى عن الناحية الثقافية للبوئطيقا، ساعدت علم اللغة البنيوى لكى يصبح تحويليا.

والآن إذ نلتفت إلى البوئطيقا البنيوية للقص، كما تتجلى فى كتابات **تزفزتيان تودوروف** أود أن أؤكد أهمية عمله بالنسبة لنظرية القص. من المؤكد أن لدينا حاليا - وكذلك سيكون فى المستقبل فى موروثنا النقدى الأنجلو - سكسونى - أعمالا رائعة فى النقد، قراءات ذاتية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأعمال منفردة، دراسات باهرة لكتاب من مختلف المشارب، وحتى نقاشات مفيدة لمعضلات فنية معينة، (موقف الكاتب مثلا).. لكننا لا نملك أية مجموعة من الأعمال لناقد قصصى واحد واسع الانتشار ومنهجى مثل عمل هذا الناقد الشاب. لدينا نقاد من طراز **نورثروب فراى** الذى يتشدق بفكرة علم النقد، وسيمضون قدما على طريقتهم الخاصة التى تدعو للدهشة. لكن لا يوجد فى الإنجليزية ما يكافئ هذه الدراسة المتأنية والشاملة للقص، التى أثبتت أيضا براعتها المتناهية بصدد أعمال معينة. إذا كان ثمة علم للأدب فإن نقادا من طراز **تودوروف** وليس **فراى**، هم الذين سيسهمون فى إيجاده.

يتمتع **تودوروف** بالإضافة إلى مواهبه الشخصية بامتياز أكبر وهو العمل انطلاقا من موروث الشكلانية الروسية نحو البوئطيقا الخاصة به. ومن هنا فإنه ليس مزودا بالجهاز المفاهيمى الذى طوره **شكلوفسكى وتوماشفسكى وإخنبوم** فحسب، بل وأيضا الدراسات البنيوية عن القصص الفولكلورية للناقد **فلاديميربروب** (انظر كتاب «مورفولوجيا الحكاية الفولكلورية»، تكساس، ١٩٦٩ و«التحولات فى الحكاية الخرافية» فى كتاب RRP، ص٩٤-١١٤) والدراسات اللغوية الذكية والمرنة التى أعدها **رومان ياكوبسن**. لقد أفاد النقد البنيوى عموما من ارتباطه بعلم اللغة، بيد أن طبيعة هذه العلاقة لم تدرك بشكل كامل، وخصوصا من أقراننا الذين يقفون فى صفوف المتفرجين. ويمكن توضيحها بشكل لا لبس فيه عبر جدل جرى، فى جامعة هوبكنز فى أكتوبر عام ١٩٦٦.

كانت جامعة هوبكنز آنذاك تضيف مؤتمرا حضره أغلب ممثلى البنيوية الكبار ومنظريها، بالإضافة إلى المدارس الحديثة الأخرى فى الفكر. وقامت دار نشر جامعة هوبكنز بنشر وقائع المؤتمر الرائعة فى عام ١٩٧٠ تحت عنوان (لغات النقد وعلوم الإنسان: الجدل البنيوى)، حرره **ريتشارد ماكس ويوجنيو دوناتو**. والحوار الذى أنا بصدده حصل حينما تصدى **نكولاس رويت** (وهو عالم اللغة البلجيكى والمترجم الفرنسى **لرومان ياكوبسن**) **لرولان بارت وتزفزيتان تودوروف**، واتهمهما باستخدام قدر محدود وقديم الطراز من علم اللغة، ورد عليه **تودوروف** قائلا: لقد أوضح **رويت** محقا بأننا الذين تحدثنا عن علم اللغة هنا قد استندنا إلى بضعة أمثلة من **بنفينست** وليس إلى أخر الكشوفات فى علم اللغة. أعتقد أن تفسير هذه الحقيقة يتعدى مجرد الافتقار إلى المعلومات، فقد أصبح علم اللغة منذ أيام **دوسوسير** مجالا متزايد التحديد، يمكن أن نطلق عليه تسمية القواعد، وهو شفرة غاية فى التجريد، تولد الجمل. لكن الأدب نمط من الخطاب وليس لغة. ويبدو أن **بنفينست** أسوة **بياكوبسن**، واحد من علماء اللغة القلائل فقد واصل الاهتمام بمسائل تعمل على تحويل اللغة إلى خطاب (لغات النقد وعلوم الإنسان ٣١٥ - ٣١٦).

ورد رويت بأن علم اللغة لا يتسم بالضيق، بل أخذ يتسع نطاقه. وبادره **بارت** بالقول إن علم الإشارة الأدبى يحتاج إلى علم لغة غير موجود حتى الآن. واتفق **رويت** مع هذا الرأى مطلقا تحذيره النهائى الذى مفاده أن معظم المحاولات الرامية إلى تحويل المعرفة اللغوية الى نقد أدبى هى مجرد محاولات انطباعية ولا تحمل أية شرعية تماما كأى نوع أخر من النقد الانطباعى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقدم مجمل عمل **تودوروف** إجابتين لهذا الوضع. أولا: ثمة تشابهات حقيقية بين بعض المقولات اللغوية الأساسية والبنى القصصية الأساسية (مثل الشخصية/ الاسم، النعت/ الصفة، الحدث/ الفعل). وثانيا: ثمة نظام آخر موجود أصلا يتوسط بين علم اللغة والدرس الأدبى وأعنى به البلاغة. وهكذا نجد **تودوروف** يعيد تحليل دراسة **شكلوفسكى** للأشكال القصصية من منظورين: أولهما، يلاحظ أن نمطى **شكلوفسكى** الأساسيين للبنية القصصية - الربط والتأخير يكافئان بنيتين هيكليتين أساسيتين، الإحالة إلى مرتبة أدنى Subordination أو الطمر Embedding. وتؤدى هذه البنية الثانية إلى عودة فى ختام القصة إلى موقف يشبه الموقف الأولى، أو يقف بشكل مواز له، مثل قصة **أوديب** التى تبدأ بنبوءة معينة وتختتم بتحققها.

فى الفقرة الواردة أنفا، فإن المسألة تتمحور حول التوازى: إن هذه العملية واحدة من تلك التى صممها **شكلوفسكى**. فعلى سبيل المثالى حين يحلل رواية (الحرب والسلام) يستشهد بالتناقض الذى يمثله زوجان من الشخصيات: (**نابليون - كوتوزوف / بيير بيزيكوف - أندريه بولكونسكى**) وفى الوقت عينه **نيكولاس روشوف** الذى يعمل مركزا للمرجعية بينهم. كذلك يجد نوعا من التدرج: إن العديد من أفراد الأسرة يطرحون سجايا الشخصية ذاتها لكن بدرجات متفاوتة. وهكذا يوضع **ستيفا** فى مستوى أدنى من شقيقته فى رواية (أنا كرنينا).

بيد أن التوازى والتناقض والتدرج والتكرار هى استعارات بلاغية - وهكذا بوسع المرء أن يصيغ الأطروحة Thesis التى تشكل أساس ملاحظات **شكلوفسكى**: هناك شخوص هى ذاتها إسقاطات لصور بلاغية (لغات النقد وعلوم الإنسان ١٢٧).

ومن هنا ينطلق **تودوروف** لتطوير إسقاطات مماثلة لصور بلاغية أخرى. وهكذا فإن علم اللغة وشقيقته الأقل شهرة: البلاغة، يدخلان دراسة القص. لكن النقاط التى ينبغى التشديد عليها هنا هى أن علم اللغة بالنسبة لنقاد من طراز **بارت** و**تودوروف**، شىء مألوف ومتداول، مجموعة من الأدوات الإجرائية المفيدة، وليس علما مبهما ينبغى على الناقد أن يحترس عند الاقتراب منه أو يعتريه الخوف أو يزدريه لأسباب جمالية. وهذا التصور عن علم اللغة يحمل الكثير من الحسنات.

والآن أود الالتفات إلى إنجاز **تودوروف** بوصفه معنيا بالبوئطيقا (لو استعرنا كلمته) الخاصة بالقص. وهذا الإنجاز يستند أساسا إلى عمل يمكن أن نجسده فى المجلدات الستة التالية:

١ - نظرية الأدب (سول، ١٩٦٥)، ترجمات لنصوص من الشكلانيين الروس.

٢ - الأدب والدلالة (لاروس، ١٩٦٧) مبحث فى الارتباطات الخطرة.

٣ - البحث عن البنيوية (سول، ١٩٦٧) وهو مجموعة من المقالات أعدها خمسة مؤلفين وحررها **فرانسيس فال** وتضم فصولا فى علم اللغة والبوئطيقا (كتبها **تودوروف**) والأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة.

٤ - قواعد الديكاميرون (موتون، ١٩٦٩).

٥ - مدخل إلى الأدب الفنتازى (سول، ١٩٧٠).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦ ـ بوئطيقا (شعرية) النثر (سول، ١٩٧١).

إن اتساع نطاق عمله هذا يجعل من المتعذر الإلمام به في عرض سريع كهذا. لكني أعتقد بأني أستطيع أن أستعرض طبيعته بصفة عامة وأشير إلى إنجازات محددة ضمنه، سوف أبدأ بوصف الدراسات الأكثر أهمية وأختتم بنقاش مستفيض لبعض المواضيع المحددة.

إذا وضعنا جانبا الترجمات؛ والمقالة الخاصة بالبوئطيقا في كتاب «البحث عن البنيوية» التي هي أقرب ما تكون إلى البيان، يكون لدينا أربعة كتب تتناول مباشرة بوئطيقا القص كما تظهر في نصوص معينة. يتناول أولها موضوعة من دراسة واحدة قائمة على أدب الرسائل ويدرسها من منظور معناها ودلالاتها. والثاني يتناول مجموعة من الحكايات لمؤلف واحد ويحاول أن يتوصل من خلالها إلى تصور تجريدي عن النمو الأساسي بوصفه بنية عميقة تخضع للتحول وهي تسعى إلى الكشف عن نفسها في التعبير المحدد لكل حكاية مستقلة. ويتصدى الثالث لمشكلة الأجناس القصصية ويتناولها وفقا لمعايير جنس أدبي معين. والأخير مجموعة من المقالات كتبت على مدار أربعة أو خمسة أعوام، وتضم جميع الاهتمامات في المجلدات الأخرى وتضيف بعض المعلومات الجديدة.

إذن يستطيع الكتاب الأخير وهو «بوئطيقا النثر» أن يعمل لتوضيح مجمل مواضيع **تودوروف**. ويضم مقالات نظرية عن موروث الشكلانية والعلاقة بين الأدب واللغة، والعلاقة بين البوئطيقا والنقد أو التحولات القصصية وكيفية القراءة. إن هذه المقالات النظرية التي تعمل (طبعا بالرجوع المستمر إلى نصوص معينة) على وضع المقالات ضمن إطار أعمال أدبية بذاتها تبين جوانب معينة من البوئطيقا القصصية. والأعمال التي تناولها بالبحث تضم قصصا بوليسية وأدبية وألف ليلة وليلة وكتابات **بنجامين كونستانت** (القصصية و الصحفية) والديكاميرون والبحث عن الكأس المقدسة وبعض القصص الفقيرة التي كتبها **هنري جيمس** وقصص الأشباح لديه ونثر **كلبنكوف وأرتو**.

إن نطاق عمله مذهل. وإنه وظيفي لأن خبرة **تودوروف** بهذه التشكيلة من النصوص القصصية تسعفه في الكتابة بكل دقة عن طبيعة الأدب القصصي بصفة عامة، والصفات الخاصة لنصوص معينة. وهكذا فإنه حين يفرز مشكلة معينة بوصفها تحمل أهمية خاصة، فعلينا أن نأخذ كلامه على محمل الجد.

إن المشكلة الأكثر تعقيدا والأقل وضوحا في النظرية الأدبية بأسرها هي: كيف التحدث عن ذلك الذي يتحدث عنه الأدب؟ وفي تبويب هذه المشكلة يمكن القول بأن هناك خوفا من خطرين متكافئين: الأول من شأنه أن يحيل الأدب إلى مجرد مضمون وهو موقف يفضي إلى تجاهل خصوصيته الأدبية ويضع الأدب على مستوى واحد مع الخطاب الفلسفي على سبيل المثال... والخطر الثاني وهو على العكس من الأول، يؤدي إلى إيصال الأدب إلى مجرد (شكل) ويلغي صلة المواضيع في التحليل الأدبي (مدخل إلى الأدب الفنتازي ١٠٠ ـ ١٠١) وهذا بالضبط يحدد الحاجة للبوئطيقا الشعرية:

إذا كانت البنيوية قد اتخذت خطوة أبعد من الشكلانية فإنها تحديدا من خلال التوقف عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فصل المضمون بوصفه القيمة الوحيدة للعمل، تبقى غير مهتمة بالمضمون. ليس العمل الفنى شكلا ومضمونا، بل بنية من الدلالات التى ينبغى أن ندرك العلاقات والتداخلات فيما بينها (بوطيقا النثر ص٥٤).

وينبغى فهم عنوان كتاب **تودوروف** (ارتباطات خطرة: الأدب والدلالة) ضمن إطار هذه المشكلة، فهو قد اختار رواية (دى لاكلوس) التى تحمل شكل رسائل، لهذه الدراسة؛ لأن الرسالة ذاتها تثير جملة تساؤلات مهمة حول الدلالة الأدبية وتهيئ الوسيلة فى التوصل إلى الإجابات. إن الرسالة القصصية توحى بفائدة الأنماط اللغوية والعلاماتية فى التوصيل، للناقد الذى يود أن يعتبر العمل القصصى نصا ذا دلالة معينة. يعتمد معنى الرسالة على جميع العناصر فى عملية التعبير التى عددها **رومان ياكوبسن**: المرسل والمستلم والسياق والاتصال. وكذا الحال بالنسبة لمعنى العمل الأدبى. فالعمل يشير ضمنا إلى مرسله ومستقبله ويسعى إلى تشكيل العلاقة بينهما. إن المؤلف الحقيقى والقارئ الحقيقى يلتقيان فقط عبر هذه (الضمنية) غير المحددة، وينبغى أن يشتركا بنظام من الدلالة يشمل تقييم الأشياء التى يجرى بحثها. وهكذا نجد فى النقد الأدبى (معنى) العمل وجميع التأويلات التى يمكن أن تستند إليه: يمكن للمرء أن يجد مع **ستندال** أن شخصية (ميل دى ثورفيل) لا أخلاقية اكثر من سواها فى (ارتباطات خطرة) وكذلك يستطيع أن يجزم مع **سيمون دى بوفوار** بأن شخصية (مدام دى ميرثويل) الأكثر سحرا فيها، بيد أن هذه التأويلات خارجة عن معنى الكتاب. وإذا كنا لا ندين (مدام دى ميرثويل) وإذا كنا لا نحابى الرئيس، فإن بنية الكتاب سيطالها تغيير: علينا أن نأخذ بعين الاعتبار ومنذ البداية، أن هناك تأويلات أخلاقية من نوعين مغايرين كليا، الأول من داخل الكتاب (أو أى عمل ذى متن محاكاتى) والآخر هو الذى يولده القراء من دون اعتبار لمنطق الكتاب، وهذا الأمر سوف يتغير بشكل ملحوظ فى فترات مختلفة أو بالنسبة لقراء ذوى أمزجة مختلفة (الأديب والدلالة ص٨٨).

يقترب **تودوروف** من ى. د. **هيرش** E. D. Hirsch (يوضح **جيمسون** أن التشابه بين **هيرش** والبنيويين حول هذه النقطة يمكن أن يعود بجذوره إلى **فريج** وكارناب)، بيد أنه يعطينا أكثر من **هيرش** فى نواح عديدة. أولا: نجد أن تصوره المتعلق بمعنى النص أكثر تعقيدا من تصور **هيرش**، من الناحيتين البنيوية والجمالية على حد سواء. ثانيا: يعد تصوره عن الأجناس الأدبية أكثر تطورا. وأخيرا فإنه لا يتقيد بالحدود التى تفرضها دائرة التأويل، بل يعتقد بأن النقد البنيوى يمكن بالفعل أن يسعى إلى فهم حقيقى للنصوص الأدبية، ويعطينا إيضاحات موسعة ومقنعة لهذا المنهج، ويتجلى كل هذا فى كتابه حول الفنتازيا الذى سأتناوله الآن بشىء من التفصيل.

إن هذه المقدمة للأدب الفنتازى مقالة فى النقد (الأجناسى). وبعد أن يدلى بملاحظة مفادها أن مفهوم الجنس الأدبى مستعار من علم الحيوان، يوضح **تودوروف** أن الأجناس الأدبية مختلفة عن نظيراتها فى مجال العلم الطبيعى (وكذا الحال بالنسبة لعلم اللغة). فى الأدب يكون من شأن كل عمل جديد أن يجرى تغييرا فى الأجناس كلها. وفى الأشكال الأدبية الهابطة وحدها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجد أن الأعمال الأدبية تتم وفقا لأنماط أجناسية مقولبة وغير جديدة. لكن جميع الأعمال الأدبية تنتسب إلى الأدب، وتمثل الأجناس الأدبية الصلات بين كل عمل، وعالم الأدب كله. يتوقف **تودوروف** عند هذه النقطة ليدرس النظريات الأجناسية عند **نورثروب فراى** التى ينتقدها بنبرة هادئة، لكنها مقوضة لأركانها بوصفها لا منطقية وغير متماسكة من الداخل؛ لكونها تمثل خرقا حقيقيا لأغراضه المعلنة. ليس **فراى** ناقدا بنيويا، بل شخصا مهتما بالتبويب.

تبدأ نظرية **تودوروف** الخاصة بالأجناس بمنهج لفرز ثلاث نواح لأى عمل قصصى: اللفظى Verbal والتركيبى Syntactic والدلالى Semantic. تتضمن الناحية اللفظية الأسلوب أو ترجيعات اللغة فى العمل وكذلك مسألة وجهة النظر - علاقة الراوى/ القارئ، وعلاقة هذين بالشخصيات - وتتضمن الناحية التركيبية العلاقات بين أجزاء العمل: المنطقية والزمانية والمكانية. وتشمل الناحية الدلالية المواضيع المطروحة. فى الدراسة الأجناسية ينظر المرء إلى الأنماط فى العلاقات بين جميع هذه النواحى الثلاث فى العمل. وتكون الخطة الأجناسية فى آخر الأمر نتيجة لعمل مستمر من البنية التجريدية للنظرية الأجناسية وإليها، وصولا إلى الأعمال الحقيقية أى التى شكلت جنسا رئيسياً فى التاريخ.

وعند تناوله للأعمال الحقيقية فى الأدب الفنتازى يؤسس **تودوروف** تعريفه الأولى على حيرة فى ذهن البطل - وذهن القارئ - حول ما إذا كان الحدث الذى جرى حقيقيا أم متخيلا، طبيعيا أم خارج نطاق الطبيعة - ويقول إن هذه الحيرة هى فى صلب الجنس الأدبى، وإذا ما تم حسمها فإن الجنس الأدبى ذاته سيلحقه تغيير. وإذا أعطينا حدثا خارقا للطبيعة فى ظاهره تفسيرا طبيعيا، فمعنى ذلك أننا نغادر الفنتازى وندخل الغرائبى. ومن جهة أخرى إذا تقبلنا ما هو خارج عن نطاق الطبيعة بوصفه مسألة طبيعية (كما هو الحال فى الحكايات الخرافية)، فإننا نغادر الباب المقابل وندخل العالم العجائبى. إن الفنتازى يوجد بوصفه خطة فرز بين جيرانه الأكثر استقرارا، وهكذا فإنه واحد من الحالات الشيقة التى يرى **ياكوبسن** أنها المكافأة لعناء البحث. كذلك تتعرض الفنتازيا لخط الأليجورى (الحكاية المجازية) التى لعلها تحيل الأحداث الإشكالية إلى مجرد صور تخفى فى تضاعيفها معنى آخر. وكذلك يتهددها الشعر الذى قد يقلل من السمة المحاكاتية أو التمثيلية للعمل. إن الفنتازى جنس قصصى بالغ التخصص: إنه أدب متخيل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن ناحية الموضوع تقدم لنا الفنتازيا صفتين رئيسيتين: مواضيع الضمير (أنا) ومواضيع الضمير (أنت Thou). يتناول الصنف الأول العلاقات بين المتكلم والأشياء. ومواضيع الضمير (أنا) تشمل التحويرات فى التلقى التى تعمل فى القصص الفنتازية: اختراق الحدود بين المادة والروح، تشويه الوعى، كل هذه الأشياء التى تربط القص الفنتازى بالجنون والتصوف والرؤية الناجمة عن تعاطى المخدرات والتصورات الطفيلية عن العالم. والنوع الثانى - مواضيع (أنت) - تعنى بالتداخل بين الفرد والآخرين. فى القص الفنتازى تكون هذه المواضيع جنسية وتعنى بشكل خاص بالرغبات المنحرفة أو المحرمة.

سبق أن رأينا أنه بمقدور المرء أن يؤول مواضيع الضمير (أنا) بوصفها إدخالاً للعلاقة بين الإنسان والعالم ونظام التلقى والوعى، إلى العمل الأدبى. وإذا شئنا أن نفسر مواضيع الضمير (أنت) على الشاكلة نفسها من العمومية، فبوسعنا القول بأنها أقرب ما تكون إلى مسألة العلاقة بين الإنسان ورغباته، وبالتالى مع لاوعيه (مدخل إلى الأدب الفنتازى ص١٤٦).

وأخيرا ينظر **تودوروف** إلى العمل الفنتازى باعتباره ظاهرة تاريخية، جنسا أدبيا ترعرع فى القرن التاسع عشر. صحيح أن القرن التاسع عشر عاش فى ميتافيزيقا من الحقيقى والمتخيل، وأن الأدب الفنتازى لا يعدو كونه الضمير الباطل للفيلسوف الوضعى فى القرن التاسع عشر، لكن فى الوقت الراهن لم يعد بمستطاع المرء أن يؤمن بواقع ثابت وخارجى، ولا بأدب هو نوع من النقل الحرفى لواقعه (مدخل إلى الأدب الفنتازى ص٣٧٦).

لقد واكب تدهور القص الفنتازى تاريخيا بروز التحليل النفسى بحيث إن مواضيع الأدب الفنتازى باتت فعليا محور اهتمام البحث النفسى. وتأسيسا على ذلك فإن النص الفنتازى، وهو أحد آفاق النظرية الأجناسية غير المقيدة بعامل الزمن، يمر بصعود ونزول فى الحركة الزمنية للتاريخ الأجناسى. وقد وظف **تزفزيتان تودوروف** الذى استعرضت أفكاره بشكل مبتسر هنا، هذه الظاهرة الأجناسية ليكشف بدقة متناهية كيف أن النقد البنيوى الصحيح يستطيع أن يفعل ما يجزم المناوئون له بأنه غير قادر على الإتيان به: كيف يتمكن من أن يتعامل مع معنى الأعمال القصصية وحركة التاريخ القصصى، وهى ترتبط بمعنى وحركة الحياة ذاتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١) إن مقالة جيمسون (سجن اللغة: صورة نقدية عن البنيوية والشكلانية الروسية) تعتبر مع ذلك نقداً هيجلياً للشكلانية والبنيوية، وتعد قراءة لا غنى عنها بالنسبة لجميع المعنيين بالموضوع. وقد قامت دار نشر «برستوت» بنشرها مؤخراً وتولى **ستانلى فيش** القيام بتقديم مراجعة نقدية لها فى مجلة Novel عام ١٩٧٣.

يوسف القعيد

للنهار بقية (١)

تلاقى القطاران، النازل من الصعيد، والطالع من بحرى، فى وقت واحد تقريبا، وهى صدفة لا تتم إلا عندما يكون هناك تأخير أو ظروف طارئة. استفرغا من داخلهما، عددا لا يحصى ولا يعد من خلق الله، من ير المنظر، لابد وأن يتساءل كيف كان ينحشر كل هؤلاء فى قلب القطارين.

جلاليب وبدل. عفاريت وقفاطين. عمم وبرانيط وطواقى، والنساء من الحجاب إلى الشفتشى، مروراً بكل ما يتصوره الإنسان من الملابس. كرنفال عجيب وإن كان النازلون من قطار الصعيد أكثر خشونة، وأقل ثراء، حفر الزمان على وجوههم خطوطا. فى حين أن الطالعين من طراوة بحرى أقل بؤسا.

ينصرف خلق الله كل لحال سبيله. يصفصف الرصيف على المتسكعين والشيالين والذين أكل الانتظار وجوههم. وهم يقفون هكذا. لأنهم فى انتظار القطار الذى يأتى ولا يأتى.

كان نازلا من قطار الصعيد الجوانى. وإن كنت أنا آتيه من بحرى. ركنت جسمى لسور من الحديد يفصل رصيف الصعيد عن تل طوار الإسكندرية. كل الذين نزلوا من القطارين، يعرفون أهدافهم. إلا أنا وهو.

ربما كان يبحث عن شخص ينتظره. جائز أن يكون على موعد. وصاحب الميعاد البندرى المصراوى لم يحضر إليه. التخمينات لانهاية لها. يحدث أحيانا أن تكون لحظة الوصول إلى مصر بداية الحيرة وليست آخر المطاف. هكذا حال الصعايدة وأولاد الفلاحين عندما يصلون إلى البندر الكبير لأول مرة دائما.

---

(١) فصل معد لرواية لم تنشر ليوسف القعيد عنوانها: «أطلال النهار» والنهار هو السادس من أكتوبر ١٩٧٣ والبطل ضابط كبير يبحث طوال الرواية عن قدمه التى فقدها خلال الحرب..

وجهه غابة من الشعر. الجلباب أبيض. وفى القدمين بلغة بيضاء سوقى. والرأس عار والشعر منفوش، وقد التف على شكل فتل من كثرة الإهمال والعرق.

هو الذى تحرك أولا ولكن ليس باتجاهى.

اقترب من أقرب بائع له:

- السلام عليكم

قالها بحماس وبلغة فصحى مثل أبطال التمثيليات الدينية والتاريخية التى يعرضها التليفزيون. ولكن الرد كان فاترا. بصقه البائع في وجهه. والبائع انطفأ حماسه عندما اكتشف أنه يسأل قبل أن يكون زبونا. أى لن يشترى.

- وعليكم مثل ما قلتم

سأله:

دلنى يا أخى أين الطريق إلى مدينة ناصر.

استمعت باهتمام. الرجل مثلى غريب عن المدينة الكبيرة ويبحث عن عنوان يعرفه. ليس مكتوبا فى ورقة معه. يقوله من ذاكرته.

حاله أحسن من حالى. فأنا لا أعرف عنوانا أذهب. ما أكثر دهشة الغريب. عندما لا يكون معه عنوان يذهب إليه فى بلد مثل البر كله.

والبائع الذى سمع السؤال لم يرغب حتى فى الرد عليه. أشار لكتب بعيد. كل الناس تسأله. فالبائع مخه ليس دفتراً. وهو سريح على باب الله. يقف هكذا. حتى يحصل على رزق أولاده.

تركه الغريب وهو يدمدم:

- أرض الله واسعة.

سار فتحركتُ وراءه. سرت بعده بمسافة لم يكن لدى سبب واحد يدفعنى لأن أقطره. ولكن هذا ما جرى «ضل راجل» قلتها لنفسى. حتى وإن كان هذا الرجل يتكلم بالنحوى. والسبحة فى يده تصل إلى الأرض. ووجهه لايكاد يظهر من وراء الشعر الكثيف. فروة شعر رأسه المنفوش، تصل إلى شعر ذقنه الذى لم يقترب منه موسى منذ سنوات لدرجة أننى لم أتبين إن كان شكله مقبولا أو منفرا وإن كان طاعنا فى السن أو شابا أو فى منتصف العمر.

الذين نزلوا من قطارها، والذين خرجوا من جوف قطاره أمم. يسدون عين الشمس. تصورت أن أمامهم سالمات ساعات وساعات حتى ينصرفوا من المحطة. ولكن الأرض انشقت وبلعتهم فى دقائق، قبل أن تضيق من دهشتها وتخرج من استغرابها.

التصقت نظراتها به حتى لايتوه منها مثلما ضاع كل الذين كانوا فى القطار. طوال الطريق تعبت من الاختيار. وهاهى ليس أمامها سوى هذا الشبح الذى لا تعرف مدى نفوره من جنس النساء.

لو كانت فى حياته امرأة أم أو أخت أو زوجة أو عشيقة ما تركته هكذا أبدا. للمرأة لمسات لاتخطئها العين. تظهر واضحة على الرجل. مقطوع من شجرة، هذا هو وجه الشبه الوحيد بينى وبينه

بدا لها يكلم نفسه. شاهدت شفتيه تتحركان. وتفتفة تخرج من فمه وزبد يحيط بشفتيه. مجنون أو به لطف أو مخاوى. عندما شاهدت - من جديد - السبحة فى يده. قالت إنه يسبح بعدد حباتها. لا يريد أن يضيع لحظة واحدة من يومه. بعيدا عن العبادة. سيكون مصيرها الطرد، وربما الفضيحة فى قلب المحطة التى لم تر محطة فى حجمها من قبل أبدا.

ستسأل هى أيضا عن مدينة ناصر. وأمرها إلى الله. وهل لديها مكان آخر تسأل عنه؟ على باب المحطه الخارجى. وجد من يستمع إليه ويرد عليه. أشار لمحطة الأتوبيس الذى يصل إلى مدينه ناصر. ولم يفته أن يقول أن التاكسى موجود. - لاشكراً

لو كان مظهره غير ما شا هدته لقالت إنه إما بخيل أو حريص. يده لا تطول أجرة التاكسى التى لا تعرف مقدارها. وما معها من أموال قليلة سينتهى قبل أن تغرب شمس هذا اليوم ويأتى ليله.

اقتربت منه. توقفت فجأة واستدارت. فخبطت فيه. مد يده وأبعدها واستعاذ بالله. كان يتلفت حوله دائما. كأنه إما مطارد أو مراقب أو يخشى من خطرما.

- يادى الندامة ما كانشى قصدى.

كان صوته عاليا وهو يرد عليها:

- وهل أنا الذى قصدت؟

وقفا فى مواجهة بعضهما قليلاً من الوقت. تسلل الارتباك إليه بصورة مفاجئة. حسب حساب كل الأمور فى رحلته إلا هذه. لديه استعداد لكل احتمال سوى واحدة من بنات البندر الذى حضر إليه من أجل مهمة محددة. يعود بعدها من حيث أتى.

شعر بضيق. يقرأ الكتاب من عنوانه. ويعرف اليوم من لحظاته الأولى. من الذى زرعها فى طريقه حتى تحول بينه وبين المهمة التى جاء من أجلها.

ركزت كل قواها فى عينيها ونظرت إليه سبلت رموش عينيها وسألته عن الطريق إلى مدينة ناصر التى لم تكن تعرف سوى اسمها. قال لها إنه ذاهب إليها. وإن كان لا يعرف مكانها. دوغرى وصريح ولا يلف ولا يدور. أول حسناته فى الخطوة الأولى معه. ولكن ماذا عن سيئاته غير غابة الشعر حول وجهه. وانصرافه عن الدنيا والناس؟

قال لها إنه سيفطر ثم يذهب إلى مدينة ناصر موعده هناك بعد صلاة الظهر. والوقت أمامه طويل. والمواصلات هناك سريعة وكثيرة. الحال أحسن ألف مرة من الوضع عندهم. رفع يده التى تتدلى منها السبحة لكى يشير إلى محطة الأتوبيس، الذى يقلها إلى حيث تقصد. قالت إنها يمكنها انتظاره هنا، حتى يفطر مع أنها لم تفطر هى الأخرى.

أضاءت المساحة المحدودة والصغيرة التى تبدو من وجهه، ابتسامة باهتة. كانت الأولى، منذ أن رأته. لم يقل شيئا. ولكنها حاولت أن تفتح حقيبة يدها.قالت إنها ستدفع نصيبها فى الإفطار مد يده. منعها من ذلك:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربيع الأخرس - نحاس ٢٧سم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ عيب يا حرمة.

تلامست يده مع يدها. فشعرت بتحنان غريب. استراحت للمس يده. وسعدت بكلامه، ونظرت فى الأرض متصنعة الخجل الذى كانت تشعر به عندما كانت عذراء. قبل أن يحدث ما حدث ويجرى ما جرى.

اشترى طعاما من أكثر من بائع ولفه فى ورقة أخذها من البائع الأخير. قال لها وهما يمشيان معا إن المطاعم هنا غالية. وإن كان لا يعرف أسعارها بالضبط. فضلا عن عدم النظافة. وكذلك فإن أهل هذا البلد الكبير لا يعرفون الله ويسرقون الكحل من العين.

تذكرت أن عينيها متعبتان من السهاد والسهر. وقالت إنها بعد الإفطار ستزين نفسها على مهلها وراحتها.

كان يحدثها ثم ينصرف عنها. يبدو أنه يتحدث لأناس مجهولين لا تراهم أما هو فإنه يستمع إلى ما يقولونه. أو ربما يكلم نفسه وإن كانت لم تتبين من الغمغمات ما يمكن فهمه.

استطاعت أن تلملم حكايته المتناثرة من هلوساته. من الصعيد الجوانى هو. جاءت كبسة إلى بيتهم. كانوا يبحثون عن شقيقه الأصغر الذى لم يكن موجودا، هرب قبل حضورهم للقبض عليه. لا يعرفون مكانه. لم يصدقوا. أخذوا أمه الكبيرة فى السن رهينة عندهم حتى يسلم أخوه نفسه.

كل هذا كان من السهل أن تفهمه. الذى لم يدخل عقلها قوله. إنهم هم الذين أعطوه السلاح منذ سنوات وبسطوا عليه حمايتهم فما الذى جعل حلفاء الأمس أعداء اليوم.

قال لها وعيناه تلمعان كما تلمع أعين المجانين وهو يكز على أسنانه:

ـ لن يشفى غليلى سوى رأسه.

قال لنفسه:

ـ المغرور يسعى نحو حتفه ويجرى باتجاه منيته وسأسجد لله شكرا لو كانت على يدى.

قال للهواء حوله:

ـ سمعنا كلامه وعاينا فعاله، فهالنا ما جرى.

قال:

ـ عقله يشهد عليه لا يشهد له.

لم تفهم من كان يقصد بالضبط. كل ما وصل إلى ضباب إدراكها أنه يريد أن يقتل أحدا من الناس، ولكن من هو؟ ولماذا يريد أن يقتله. فقد ظل ذلك بعيدا عن فهمها. قالت له:

ـ الصلح خير والتفاهم أحسن.

سهمت، سرحت. هل تحكى له حكايتها وتقص قصتها؟ وإن فعلت هل تقول الحقيقة فيهرب من وجهها، ولا تراه بعد

ذلك، أم تقول كلاما «كدب فى كدب» وإن كشفها تقول إنها كانت تضحك. يبدو أنه سيأخذ كلامها على محمل الجد. لقد أخذ الدنيا مقاولة شقا.

وجهه لا يبتسم حتى للرغيف الساخن الخارج لتوه من الفرن. ما أسهل الكذب وما أصعب الصدق.

فى كل مرة تحكى حكاية، لا تعرف من أين تأتى بها. ولكن المهم فى كل مرة، هو العثور على خيط الحدوتة الأول. والباقى يأتى من تلقاء نفسه. وبدون أى تعب أو عناء منها. فضلت الصمت. لماذا تتعب نفسها وترمح نحو المشاكل.

قال لها، بعد أن أحضر كوبين من الشاى من نصبة قريبة من المحطة.

ـ والأخت بالجودة منين؟

ـ أرض الله واسعة لماذا يبدو مستعجلا على الهم الذى يملأ كل ركن من أركان نفسها؟

وجدت الكلمة الأولى بسهولة:

ـ المنصورة.

ـ أجدع ناس.

غمزت بعينها:

ـ ونسوانها؟

كورت أصابعها وقبلت أطرافها، تعبيرا عن الإعجاب الشديد.

ارتبك ولم يعلق.

قالت:

ـ أصل بذرتهم مخلُطة

بان الغضب على وجهه:

ـ جدودنا هم اللى قالوا كدة. هوه أنا كنت وياهم.

سهم وخاطب الفضاء حوله: «أعجبته نفسه فتكبر» هذه المرة فقط اكتشف أنها تجلس أمامه، فاعتذر لها بأن حاله ليست على مايرام.

قال لها بعد فترة صمت:

ـ الغريب للغريب عزوة. نتعكز على بعض.

نظرت له بعرفان بالجميل، لم تستطع أن تخفيه عنه. احتارت ماذا تقول. ولكنه هو الذى تكلم. قال إن طريقه خطر وإن المشى معه يؤدى إلى التهلكة: قد يصل الأمر إلى حبل المشنقة. خبطت صدرها: الشر برة وبعيد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لابد وأن يوضح لها الأمر. وهى التى تقرر ماذا ستفعل بنفسها. ويمكنها أن تمشى ويا دارما دخلك شر ولكن بشرط وحيد. سرية ما سيقوله لها . إن رددت الكلام ، ولو مع نفسها . من الأفضل لها أن تنطق الشهادتين وتجلس فى انتظار الموت المؤكد.

مشت عروق الجدعنة فى جسمها . قالت وهى تتذوق طعم الكلمات قبل النطق بها:

أنا سترك وغطاك.

قال لى إنه أدهم الشرقاوى : فأدركت أن فى عقله لطفا . أكد أنه أدهم ولكن من الصعيد . أدهم الذى يغنون له فى الراديو كان من بحرى . ولكنه لن يضرب الإنجليز فقد رحلوا . ولن يأخذ من الإقطاعيين فالقدامى لم يعد لهم وجود . والجدد اختلف شكلهم . ثم إن الغلابة - الذين من المفروض أن يعطيهم ما يأخذه من الإقطاع - أصبحوا أكثر من نجوم الليل ورمل الصحارى وذرات الغبار .

بعد أن قال لى إنه يعرف هدفه جيدا. سألنى فجأة . إلى أين يقودنا هذا المجنون؟

تصنعت الضحك لأنى لم أعرف الإجابة على سؤاله . وأوشكت أن أقول له تكلم يا عاقل عن المجانين.

سألنى من أريد أن أكون . وقبل أن أقول له نصفه الحلو . تفتق ذهنى عن اسم جديد ، إن كان هو أيوب المصرى فأنا ناعسة سواء رغبت فى هذا أو رفضت . وإن كان هو أدهم الشرقاوى فعلى أن أختار زبيدة الإقطاعية ؟ أم بنت عمه المسكينة ، أو القرية التى أحبته بصدق حقيقى . لأنها لم تكن تريد منه أى شىء . حب حقيقى بدون هدف أو غرض . خفت من الاختيار . ربما اخترت فأوقعت نفسى فى الغلط . قلت له:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللى تشوفه انت يا خوى يبقى كويس.

يبدو أنه أبو لمعه . ولكنه يفشر فى أذنى ، وأبو لمعه الأصلى كان يفشر فى الإذاعة فقط . ولكنى لن أتركه يفشر منفردا. قلت له : إننى سمعت بطبلة أذنى السيدة الأولى تقول : أناجان دارك وتشير إلى شوارع الجيزة وتقول : إن هذا الشعب لن يفهم أبدا الخدمات الجليلة التى قدمتها له . لقد سبقت زمانى . ولابد وأن تمر سنوات طويلة حتى يدركوا عظمتى . قطر الندى لصة، وشجرة الدر محتالة .وحتشبسوت إسطورة وهدى شعراوى وقفت ضد زواج ابنتها ممن تحب فى المحكمة . أنا الزعيمة الأولى والأخيرة . لم يكن هناك قبلى ولن يأتى بعدى أحد. كانت تقول عن الناس إنهم رعاع. والغوغاء لا يفهمون وعندما كنا نصبح بمفردنا . كانت تزهو بنفسها وتقول . لولاى ما حكم البلاد أنا التى أدخلته التاريخ . وإن كانت لم تقل أبدا إنها قادرة على إخراجه منه.

فى مدينة ناصر ، ما إن سمعنا أصوات إطلاق النيران ، حتى رقص مثل المجنون . صاح بعلو الصوت إنه القاتل. أرغم. وأزبد واستمر يصيح حتى أتى الحراس ، ووضعوا الكلبشات فى يديه .

حمدت الله أن أحدا لم ينتبه إلى أننى كنت معه . وعندما تذكرت أنه لا يعرف حتى اسمى . حمدت الله من جديد أن رجلى لن تأتى فى حكايته..

الباقى أمامى حكايتى أنا..

الرواية الأولى المنسية

لطفى عبدالبديع

ما كدت أفرغ من مطالعة «عذراء دنشواى» لمحمود طاهر حقى حتى وجدتنى أتمثل بقول القائل وأظنه المتنبى:

هو الجدّ حتى تفضل العينُ أختها

وحتى يكون اليوم لليوم سيدا

فالروايات أيضاً تتفاضل فى الحظوظ والأقدار كما تتفاضل العيون والأيام، وإلا فما معنى الإجماع أو ما يشبه الإجماع على أن رواية «زينب» للدكتور هيكل هى أول رواية فى الأدب العربى الحديث، ويتجاهل تاريخ القصة أو يتناسى «عذراء دنشواى» وهى أسبق من رواية «زينب» فى الوجود إذ صدرت أول طبعة منها فى شهر يوليه سنة ١٩٠٦ ورواية «زينب» نشرت سنة ١٩١٤.

فهل كان ذلك «لأنها - كما ذكر صاحب فجر القصة المصرية - ولدت على هيئة ناضجة جميلة فاثبتت لنفسها أولاً حقها فى الوجود والبقاء واستحقت ثانيا شرف مكانة الأم فى المدد منها والانتساب إليها»؟

وأين ذلك من مازق الكتابة الحديثة التى تطل علينا لأول مرة فى رواية «عذراء دنشواى» وهى تخوض غمرات الموت وتحمل على كاهلها عبء المصير فى خضم الأشواك العاتية لمأساة دنشواى؟ وهل كانت حقا كما تمثل الكاتب فى مستهلها!

وجرم جرّه سفهاء قوم

فحلّ بغير جانيه العقابُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أم أن ذلك كان تعلة للكتابة وذريعه للغة التراجيدية التى يتدافع فيها الخوف والإشفاق وكأنها تلتمس فى الرواية نوعاً من التطهر الأرسطى للتشفى من الآلام ومناجاة الأحلام.

وإلا فكيف يسوغ للرواية أن يستهلها الكاتب بهذه الكلمات المعذبة التى تذكر فيها الحقيقة بقدر ما تتوارى فيها الحقيقة:

«ولقد خدمت فى الحقيقة القابضين على أزمة أحكام البلاد بيد من حديد فنقشت عقابهم الصارم على صفحات القرطاس فى بطون التاريخ حتى يغنى عن كل عقوبة قد يخبئها ضمير المستقبل».

وضمير المستقبل الذى تلوذ به الرواية هو ما يجعلها فى رأينا أول رواية ألم بها الوعى الروائى فى الأدب العربى بالمعنى الحديث للرواية غرار رواية «دون كيشوت» **لسرفنتيش** ورواية «روبنسون كروزو» **لدينو** حين يقال إن هذه أوتلك أول رواية فى الأدب الأوربى الحديث وإن كانت الأولية قطعا لرواية دونكيشوت فهى أسبق من أختها فى الوجود، وإذا كان للحداثة أو الجدة معنى فى هذا السياق فمعناها - على ما ذكر **مارت روبير** فى كتابة القيم «أصل القصة وقصة الأصل» هى حركة الأدب الذى لايكف عن التحقق من ذاته وعن التساؤل والتعليل ويجعل من شكوكه فى رسالته وإيمانه بها موضوعاً لما يحكيه ويرويه، أما رواية «روبنسون كروزو» فيمكن أن تدعى نوعًا آخر من الأولوية، فهى أولى بحكم أنها تصور بوضوح ميول الطبقة البورجوازية وطبقة التجار التى ظهرت على إثر الثورة الإنجليزية، ومن ثم يمكن أن يقال إن الرواية فن بورجوازى بدأ - قبل أن يصير فنا عالميا كليا - بداية إنجليزية خالصة.

ومع ذلك فإنه يظهر من تحليل للروايتين ما بين الروبنسون كروزيه والدون كيشوتيه من أوجه الاتفاق وأوجه الاختلاف. على حد سواء.

ولا يغنى ما يقال عن «زينب» فى أولية الرواية المصرية بمعناها الحديث على ما يظهر من كلام من أرخوا للرواية العربية.لأنهم لايتعرضون للوعى الروائى وما يقتضيه وهو المعول عليه فى هذا المقام.

نعم نحن لا نجادل فى صاحب «فجر القصة المصرية» أن قصة «زينب» ثمرة قراءة **بول بورجيه وهنرى يوردو وإميل زولا** فى استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار وإقامة القصة على عمود الحب والدوران حوله ...وأن الفرض الأول من كتابتها كان وصف الريف وكيف أقامها صاحبها على الحب أيضا، وكانت جراة بالغة منه، فلم يكن المجتمع يطيق الاعتراف بشرعية هذه العاطفة أو الخوض فى التحدث عنها.

ولكن لا التأثر بالأدب الفرنسى ولاالحنين إلى الوطن ولا الرومانتيكية والكلاسيكية وغيرهما مما يكفى لتعليل ظهور الرواية فى العصر الحديث بل لابد من الرجوع بها إلى ماهيتها بالمعنى الذى يراد فيه بماهية الشىء أن لا يكون غيره، وماهية الرواية هى اللغة التى تجدد بها الأمة شبابها بحيث يكون تاريخها الفكرى تاريخا من اللغات الجديدة والأسماء.

والرواية ولدت فى أحضان اللغة الجديدة التى أخذت تزدهر منذ منتصف القرن التاسع عشر وقبله بقليل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحيث استطاعت أن تستوعب المعانى الجديدة للحياة العلمية والأدبية. وكيف ننسى أن كل مظاهر النهضة فى هذا العصر وهو عصر **إسماعيل**، كانت تغرى بالكتابة منذ ظهرت مطبوعات بولاق، كالأغانى **لأبى الفرج** والعقد الفريد **لإبن عبدربه** وتاريخ **ابن خلدون** ومقدمته ووفيات الأعيان **لابن خلكان** وغيرها من أمهات الكتب فى الأدب والتاريخ والفلسفة، والتصوف وتوالى صدور الصحف والمجلات التى كانت انهارها مناراً للفكر الجديد واللغة الجديدة التى حمل لواءها أمثال الشيخ **حسين المرصفى** (١٨٨٩) شيخ الأدباء وصاحب الوسيلة الأدبية، **وإبراهيم المويلحى** (١٨٤٦ - ١٩٠٦) زعيم الكتاب فى عصره وأستاذ المدرسة الحديثة فى الأدب والإنشاء، **ومحمد عثمان جلال** (١٨٣٨ - ١٨٩٨) واضع أساس القصة الحديثة فى مصر، وكان يجيد التعريب مع تمصير ما يعرفه أحيانا وله كتاب «العيون اليواقظ» وهو تعريب شعرى لروايات **لافونتين**، وعرب رواية (بول وفرجينى) وعرب (ترتوف) **لموليير** وسماها الشيخ متلوف بعد أن أسبغ عليها مسحة مصرية وقد مثلت هذه الرواية على المسارح فى مصر.

ولما أراد **المنفلوطى** أن يصف **محمد عبده** لم يجد خيرا من أن يذكره بأنه «أكتب العلماء وأعلم الكتاب» كأن الكتابة هى كل شىء عند الإمام.

ثم ما هى الرواية؟ أليست كما قال **نوفاليس** حياة مأخوذة فى كتاب، فكل حياة لها خاتمة وعنوان وناشر ومقدمة ونص وكلمات، وهى جميعا لها حياة أو يمكن أن يكون لها حياة.

و«عذراء دنشواى» أمرها عجب ومصيرها أعجب فقد كانت تنشر مسلسلة فى جريدة «المنبر» وسلطات الاحتلال تسيطر على البلاد وتتحكم فى رقاب العباد ولم يسلم صاحبها من التهديد والوعيد حتى استدعاه **هارفى باشا** حكمدار البوليس وأنذره مراراً وحذره من مغبة اللغة التى كان يكتب بها، فلماجمعها فى كتاب اضطر إلى كتابة مقدمة يلعب فيها - كما ذكر **يحيى حقى** - على الحبل لئلا يقع فتدق عنقه.

قال **يحيى حقى**: اقرأ هذه المقدمة بعناية لتعرف منها شدة حرجه، ومع ذلك فقد استطاع ببراعة كيسة أن يتملص (كذا) من القيود ويعبّر عن أكثر ما يريده فى الرواية ذاتها بل فى المقدمة الاعتذارية أيضا، فلا نؤاخذه بتذلله بين يدى الحكومة وبتجنيه المصطنع أحياناً على بنى قومه وبمحاولته التوفيق أحيانا بين رأسين لا يجتمعان فى حلال الوطن والاحتلال.

لقد أدرك الشعب حرجه وعرف أن انحرافه رياء كاذب غير منبعث من قلبه، وتجاوز عن كل هذه الصغائر المتوقعة ليلقى باله للمأساة فى صميمها، ولعله صفق للمؤلف لأنه عرف كيف يلعب على الحبل من أجل أن يعبر عما يجيش فى نفسه.

ونحن إذا كنا نسلم **ليحيى حقى** بأن لا نؤاخذ الكاتب لتذلله بين يدى الحكومة وتجنيه المصطنع على بنى قومه فنحن لا نسلم له بأنه كان فى ذلك وغيره يلعب على الحبل لأن اللعب على الحبل لا ينطلى على سلطات الاحتلال وأذناب سلطات الاحتلال ممن يستطيعون قراءة ما بين السطور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان الشعب قد أدرك حرجه وعرف أن انحرافه رياء كاذب غير منبعث من قلبه فهل يكون صنيعه من قبيل اللعب على الحبل أم أنه توكيد للكتابة التى تتحول إلى وجود لأنها تبلغ صميم المأساة. وسبيلها إلى ذلك لغة تتعالى على ما يلوح فى مطلق الكلام من نفى وإثبات لأنها تتوخى التعريض دون التصريح وتؤثر الخفى على الظاهر. قد يقال إن الكاتب آثر التقية والمداراة خوفاً من بطش الاحتلال ولكن هل كان يمكن ذلك لولا تلك اللغة التى تحمل فى طياتها السخرية واللعنات تترامى إلى آذان الشعب فى مثل رنات المزاهر وتنقض على الاحتلال وأذناب الاحتلال فى مثل انقضاض الصواعق.

يقول الكاتب فى تصدير عجيب للرواية ظاهره البراءة والسذاجة وباطنه الخبث والدهاء: رواية أخلاقية غرامية فكاهية نشرت فى جريدة «المنبر» تباعاً تتضمن حادثة اعتداء أهالى دنشواى على ضباط فرقة الدراجون من الجيش الإنجليزى فى يوم ١٣ يونية سنة ١٩٠٦.

ترى ماذا يبقى من معنى الدراجون ومهابة الجيش الإنجليزى الذى تنتمى إليه إذا كان مصيره أن يعتدى عليه أهالى دنشواى إلا العار والخذلان ؟!

وإذا صح ما ذكره فى مقدمة الرواية من أن الكل يعلم ما هى مسألة دنشواى المشؤومة وما جرته على البلاد والعباد من المصائب والبلايا فإن مما يثير العجب ما يذهب إليه من أن المسألة كلها بنيت على أساس من سوء التفاهم الذى جعل للموضوع شكلا وأهمية زيادة على شكله وأهميته الحقيقيتين، وكانت العاقبة المادية قصاص مايربو على العشرين شخصا بين معدوم ومجلود وسجين وطريد (كذا) - والأدبية تلك التهم الشنيعة التى ألصقت بنا ظلما وبهتانا ونسبها إلينا فى تصريحه المشهور أكبر ممثل لحكم جلالة ادوارد السابع!

فكيف يقال فى هذه المأساة وما اقترفه الاستعمار من فظائع أن الأمر يقوم على أساس من سوء التفاهم إلا إذا كان سوء التفاهم هذا من قبيل التعمية والسخرية السوداء لأنه من حق السائل أن يسأل: بين من ومن كان سوء التفاهم؟ وهل يصح أن يقع فى الوهم شىء من حسن التفاهم حتى يسوغ أن يقال إن القضية بنيت على سوء التفاهم ؟

وكيف يتأتى سوء التفاهم مع ما ساقه بعد ذلك عن الحادثة بشكلها والمحكمة المخصوصة بوضعها والعقاب بقسوته والتنفيذ بفظاعته مما حرك فى نفسه - على حد قوله - وضع رواية تكون تاريخاً لهذه الحادثة السيئة وتكملة لما نقص من فظائع ديوان التفتيش أو أحكام نيرون.

ولا نعرف روائيا تعرض لأزمة الكتابة بل ابتلى بمحنة الكتابة قبل **محمود طاهر** يستظهر ذلك وهو يعدد ما يلقاه فى سبيلها من عناء وكأنه يلتمس فيها الخلاص، وما كان لمثله وهوقليل البضاعة فى أساليب البيان إذا قورن بأهل عصره إلا أن يقول فيما يشبه اعترافات شاب غر يرتجف القلم فى يده ارتجاف قلبه بين جنبيه فتسعفه الكلمات حينا وتخذله أحيانا: وأظن أن القارئ أدرك لأول وهلة صعوبة الكتابة فى هذا الموضوع بالشكل الذى كتبت به روايتى «عذراء دنشواى» وذلك لأسباب كثيرة أولها وأهمها أن الأقوال مازالت للآن مختلفة فى كل شىء، فى الحادثة وكيفيتها، والتحقيق وأسلوبه، والعقاب وتوقيته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأقول الحق إن هذا السبب شوش على فكرى وكاد يكون عثرة فى سبيل مشروعى إلا أننى تغلبت على ذلك ورأيت أن الاعتماد على أقوال الحكومة خير منقذ لى فى هذا المضيق الوعر فاتخذتها لى نبراساً وأنا غير راض عن نفسى.

وثانى الأسباب أن الموضوع محفوف بالمخاطر، فقد تكون كلمة فى غير موضعها. تجرُّ على نفسى ما أنا فى غنى عنه، فعمدتُ إلى التلطيف ما أمكننى والتقهقر إلى خط الرجعة دائماً ما وسعنى حتى لا أصير فى صف الآثمين ولا أكون آخر المنكوبين أو تكملة لعاقبى دنشواى وثالثها أن الموضوع ضيق المنافذ فلا يسع إلا النسيم العليل يدخل إليه بسكون فرأيت أنى لو أدخلت فيها شيئاً من الغرام وقليلا من الفكاهات فلربما أرضيت القارئ الكريم، فاستعنت بالله فأعاننى وتوكلت عليه وقدمتها إلى إدارة جريدة «المنبر» الغراء فتقبلها صاحباى صديقاى العزيزان قبولاً حسنا وأوسعا لها بين أعمدة صحيفتهما مكاناً فسيحاً».

ولقد تساءل **يحيى حقى** - وله الحق فى هذا التساؤل - لماذا وقف النقد الأدبى عندنا موقف التجاهل من «عذراء دنشواى» وغيرها من إنتاج **محمود طاهر حقى** ولماذا لايذكر اسمه فى الكتب التى تؤرخ عندنا لفن القصة والرواية والمسرحية؟

وإذا كان **يحيى حقى** لا يجد لهذا السؤال المحير عنده تعليلا سوى أن النقد يقوم - على حد قوله - على الصدف والنزوات فإنه يمكن أن يقال فى تعليل ذلك ما وقع فى وهم الواهمين - فيما ذكر **يحيى حقى** أيضا - من أن الجانب القصصى المعتمد على الخيال فى هذه الرواية جد ضئيل لا يتجاوز تسجيل قضية دنشواى كما حدثت.

لم يصطنع أشخاصها اصطناعاً بل أخذهم بأسمائهم ومواطنهم ومهمتهم من واقع الحياة فوصفه وصف الصحفى أو وصف المؤرخ على أحسن تقدير، فروى لنا كيف وقعت الواقعة فى قرية دنشواى ثم دخل بنا إلى قاعة المحكمة المخصوصة لنشهد الجلسة ونرى القضاة ونسمع شهادة الشهود ومرافعة النيابة والدفاع ثم صحبنا إلى ساحة التنفيذ لنحضر بشاعة أحط جريمة ارتكبها الاحتلال البريطانى فى حق شعب مصر الأدبى الوديع.

والذى قيل فى واقعية رواية دنشواى ومطابقتها للتاريخ يفضى بنا إلى إشكال الرواية الحديثة التى نشأت على أنقاض الملحمة وتمردت على الطقوس والمواصفات التى اقتضتها نظرية الأجناس الأدبية التقليدية، لأنها خاضت غمار الواقع واصطنعت هى لغة جديدة لها من الشعر نصيب ومن المسرح بشخصياته وحواره نصيب وتعرج على التاريخ وتأخذ من الفلسفة بطرف ولا تخلو من الحكم والأمثال.

وهى أيضاً جنس مفتوح يوحى بأنه غير محدد، وبحث فى زمن مفقود يهفو إلى الزمن الحاضر، وصوت جهورى يلوح فى ثناياه صوت مستسر، فليس مما يطامن من «عذراء دنشواى» أو مما يقدح فى ماهيتها الروائية أن يكون الهلباوى من شخصياتها وهو شخص حقيقى أو أن تقيم بين الأشياء والأحداث علاقة كاملة وحقيقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما لو لم تكن تؤول إلى الأدب بل تترامى - بحكم ما لها من قدرة أو من سحر - إلى واقع، ذلك أن الرواية تأخذ شخصياتها مأخذ الأشخاص الحقيقيين وتتعاطى كلماتها فى الزمن الحقيقى وتستظهر أخيلتها فى نطاق ما يجرى مجرى الوقائع.

ولا يكون ذلك على ما توجبه مقتضيات الفن فحسب حيث لايتأتى تمثيل العالم والأشياء إلا فى داخل زمان معين ومكان معين كما فى المشهد المسرحى والديكور المسرحى أو فى أبيات القصيدة أو فى اللوحة الفنية، بل على ما توجبه الاستجابة للرؤية. التى تحتضنها اللغة وأساليب المداراة وغيرها مما تختص به الرواية.

والكاتب، وكأنه أراد أن يستدرك على النقد وينبه إلى ما قد يخفى عليه، لم يفته أن يصرح بأن الرواية خيالية أكثر من أن تكون حقيقة، والموضوع نفسه - على حد قوله - ألزمه التوسع فى الكتابة فابتكر ما سماه المحادثات المذكورة (ويعنى بها الحوار) ثم الحب الذى أطلق عليه الغرام وجعله أساساً للرواية.

والعجيب أنه يصرح بعد ذلك بأنه يبرأ إلى الله من أن يخدع نفسه والقارئ بأن هذه المحادثات حقيقة ويكل ذلك إلى فطنة القارئ اللبيب.

وقد كانت هذه العبارة وأمثالها إيذاناً بمغامرة جديدة فى الأدب العربى الحديث تسمى الرواية التى لا هى مقامة ولا سيرة ولا رسالة بل كائن حى جديد استطاع بما خول من حرية فى أساليب البيان منذ ظهرت طلائعه فى القرن السابع عشر أن ينزع الراية من جيرانه الأقربين ويظفر بلقب المنتصر الذى يمكن أن يقال فيه إن قانونه الوحيد هو التوسع الذى لا يعرف السدود والقيود.

ولاشك أن رواج «عذراء دنشواى» يرجع جانب كبير منه إلى ما كان للمأساة من صدى فى قلوب المصريين جميعاً، فقد ذكر **قاسم أمين** أنه رأى قلب مصر يخفق مرتين: يوم تنفيذ حكم الإعدام فى شهداء دنشواى ويوم وفاة **مصطفى كامل**. **ومصطفى كامل** هو الذى أشهد العالم على الجرم الذى ارتكبه الاحتلال فى حق مصر مما أطاح بعرش **كرومر** فخرج يجرجر أذيال الخيبة وإن كان ذلك لم يشف لمصر غليلا.

مهما يكن من دواعى رواج الرواية فلا يستطيع أحد أن ينكر عليها حقها فى الأولية والتقدم على رواية «زينب» سواء من جهة الفن القصصى أم من جهة السبق فى الزمان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويكفى «عذراء دنشواى» أنها دليل ما بعده دليل على الوعى الروائى بهذا الكائن الجديد والفن القصصى الوليد فهى أول رواية مصرية لحما ودما تباع منها آلاف النسخ فور صدورها ويعاد طبعها فى فترة وجيزة وتتلقفها الأيدى والقلوب ويدور حولها جدل الناس ويطالعون فى صفحاتها قطعة من الحياة لا يتأتى لهم مثلها فيما ألفوه من فنون الأدب الأخرى.

و«عذراء دنشواى» على سذاجتها وقلة بضاعة صاحبها من الفن القصصى على نحو ما يظهر عند أباطرة الرواية فى القرن التاسع عشر تدخل النفق المظلم الذى تدخل فيه كل رواية جيدة، نفق البحث عن الزمن المفقود والحقيقة الضائعة التى كتب على الإنسان أن يجادل فيها ويمارى بخبث ودهاء تُشبِّه له معهما الأشياء

فى دونكيشوتية عجيبة ترى فى طواحين الهواء مردة جبارين.

وهذا هو الوجه فى الظلام الدرامى الذى يكتنف الرواية وكأنه سحابة سوداء يجلل الرواية من أول كلمة فيها إلى آخر كلمة، وهى سحابة الجرم وما يتلوه من عقاب وما يتخلله من محاكمة حتى ليصح أن يكون عنوان الرواية الجريمة والعقاب.

غير أن مؤدى ذلك على ما يقتضيه قانون العدالة فى الحياة المستقيمة أن يوقع العقاب على الجانى جزاء الجرم الذى ارتكبه ولكن العقاب الذى نحن بصدده يتعامى عن الجريمة وأصحاب الجريمة وينفصل عنها وعنهم ليقع على غير الجناة ولا يعوزه أن يجد الذين يحامون عنه فى غطرسة وإباء حتى ليكاد يقع فى الوهم أن الأبرياء جناة والجناة أبرياء.

وهذا فيما نرى ما تترامى إليه عقدة الرواية وهى تحاول أن تنتزع الحقيقة من بين براثن الباطل وأفاعى الظلام.

فالاحتلال له منطقه وأيديولوجيته التى منها التلبيس وتزيين الباطل وإخراجه فى صورة الحق والتظاهر بالعدالة وهو ظالم غاشم قد بيت النية على الانتقام من الأبرياء من أهالى دنشواى ونصب المشانق لهم وأقام المحكمة المخصوصة ذرا للرماد فى العيون.

وهو ما أفضى بالرواية إلى الإيغال فى التعريض فأسعفتها اللغة حينا وخذلتها أحيانا أخرى كما قدمنا وظل الدال ينازل المدلول وظلت الكتابة تتأرجح بين الأضداد سواء فى الأحداث أم فى الشخصيات وهى تحمل فى طياتها الموت والحياة فعذراء دنشواى التى تطالعنا بها الرواية فى مستهلها تودعها الشمس وكأنها تزفها إلى مصيرها المحتوم فهى تسير كأنها إحدى بنات حواء الفرعونية وفى أسفل شفتها السفلى شجرة صغيرة مرسومة بالوشم. فهل كان يخطر ببالها وهى تحمل فوق رأسها قفة الدقيق أنه لانصيب فيه لأهلها وعشيرتها وكلهم ينتظر الموت أو ينتظرهم الموت، حتى كأن ما تحمله شبيه بما حمله صاحب يوسف فى السجن من خبز تأكل الطير منه وفسر يوسف رؤياه بأنه يصلب فتأكل الطير من رأسه، وهل كانت مأساة دنشواى إلا من الحمام وأبراج الحمام ؟!

وأهل القرية تحملهم الرواية وكأن الموت يحوم حولهم إلى ناديهم يحاور بعضهم بعضا فيما يعنيهم من أمور ولا تنسى أن تذكرنا بأنهم أشخاص حقيقيون ينتظرون دورهم فى المأساة وليسوا كالأبطال التى يطالعون أخبارهم فى سير عنترة وأبى زيد الهلالى، كما لا تنسى أن تذكرنا بنصيب المرأة فى هذا النادى تحاور وتناقش وتأخذ وتعطى على خير ما يتوقعه سعادة صاحب تحرير المرأة (كذا) أى قاسم أمين.

ولكن إذا كان للرواية من بطل فالهلباوى هو بطلها التراجيدى بكل ما تحمل الرواية من ذلك المعنى فى اللغة المزدوجة والأيديولوجية الملتبسة والصراع الخفى بين الأضداد تلتهب به نفس صاحبها. وهى تتلوى فى ذلك المونولوج الذى أدارته الرواية بينه وبين ضميره قبل أن تصنع منه الجلاد الذى يسوق نفراً من عشيرته إلى الموت على أعواد المشانق ليشهد العالم على الخسة التى تفضى بصاحبها من جراء أطماعه إلى سوء المصير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد فؤاد البكرى

التشكيل فى التصوير الضوئى

بدأت هواية التصوير منذ أكثر من مائة عام، وكان لزاما على المصور فى هذا الوقت بعد تسجيل لقطاته، أن يقوم بتحميض أفلامه وطبع صوره بنفسه. ولكن بعد أن تخطى التصوير الضوئى الحاجز الأبيض والأسود ودخل إلى عصر الإنتاج الملون فى بداية الستينيات انحصر عمل أغلب المصورين الهواة فى عمليات التقاط الصورة، وتعمقوا فيها وتنوع إنتاجهم واجتازوا الواقع وأصبحوا قادرين بمهاراتهم وبتقنيات فنية جديدة على تسجيل لقطات لموضوعات غير موجودة أمامهم ولكن بمساعدة ما هو موجود.

لقد ساعدهم فى تنفيذ ذلك دقة النظم الآلية للكاميرات ذات التقنية الرفيعة المستوى، وتنوعها؛ ولكن لم تنتج حتى الآن الكاميرا التى تستطيع أن تضفى على التكوين الشكلى أو التوزيع الضوئى أى نوع من الإبداع الفنى. فالعمل الآلى فى هذه الآلة قد يغطى العمليات الميكانيكية داخلها، والإلكترونات تقوم بالعمليات الحسابية أو التنظيمية، وكل ذلك يقدم للمصور أساليب مختلفة لتسجيل لقطة ناجحة فى تعريضها الضوئى، وواضحة التفاصيل، بهدف تفريغ المصور لمهمته الأساسية وهى الإبداع والابتكار فما زالت المقولة سارية: «إنها ليست الكاميرا ولكن من يقف خلفها».

وكما تطورت الكاميرا ومعدات التصوير التكميلية، فقد تطور فكر المصور وبالتالى إنتاجه وغطى ذلك عمليات تسجيل الصورة، وأيضا عمليات الإظهار والتكبير لمن احتفظ من الهواة برغبته فى إكمال رحلة التصوير حتى نهايتها. فأصبحنا نرى الآن فى المعارض الكثيرة لفن التصوير الضوئى إنتاجاً محرفاً فى جميع مراحل عملية التصوير، ابتداء من التسجيل حتى تكبير الصورة.

وفيمايلى بعض الأفكار التى تساعد على تطوير الإنتاج والانتقال به إلى الخيال الإبداعى.:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أثناء التسجيل:

١ ـ إن حركة الكاميرا مع اتجاه حركة الموضوع المتحرك توقف حركته على الفيلم، واختيار سرعة غالق بطيئة إلى حد يسمح بحركة بعض أجزاء الموضوع فتظهر مطموسة مما يعطى نوعا من الإيحاء بالحركة فيضيف سحرا للتكوين.

٢ ـ قد يكون الموضوع ثابتاً والكاميرا متحركة، كما يحدث عند التصوير ليلاً من داخل سيارة متحركة تمر أمام مصابيح الشارع البيضاء أو الملونة، وذلك مع فتحة حدقة متوسطة السرعة (B).
وقد تكون الحركة باليد دائرية أو طولية أو مزيجاً من هذا وذلك، بينما يكون المصور واقفا بثبات أمام أضواء الزينة. المهم فى هذه الأوضاع تخيل النتائج وإجراء عدة تجارب لاختيار أفضل التكوينات.

٣ ـ نحصل على تخطيط هندسى ضوئى جميل عندما يسجل على الفيلم مسار ضوئى لمصباح صغير متصل ببطارية ٢/١١ فولت مدلى من السقف بخيط رفيع. إن دفع المصباح ليتارجح فى عدة اتجاهات والكاميرا مثبتة على الأرض، وغالقها مفتوح ترسم بالضوء عملا هندسيا كدوائر أو بيضاويات متداخلة نتيجة مجموع الحركات. يمكن تغطية العدسة بمرشح بلون جديد مع كل حركة من حركات هذا البندول الضوئى. كما يمكنك تطوير هذه العملية بتعليق خيط المصباح لينزلق على خيط آخر مثبت من طرفيه على السقف.

٤ ـ إن حركة العدسة الزووم للداخل أو الخارج فى أثناء التصوير بسرعة غالق بطيئة (١/١٥مثلا) لموضوع غير متحرك وذى ألوان أو أضواء متباينة يعطى تأثيراً تخطيطياً نحو مركز الانتباه فى الموضوع مما يوحى بالانفجار.

٥ ـ بالأسواق الآن مجموعة كبيرة من العدسات المنشورية المكررة لخيال الموضوع على الفيلم. هذا التكرار قد يكون سداسياً أو رباعياً بتوزيع متوازٍ أو مركزى أو غير ذلك. بعض هذه العدسات به فراغ فى الوسط ليعرض خيالاً حقيقياً للموضوع وحوله عدة خيالات وهمية كونتها العدسة المنشورية.

٦ ـ كما يوجد بالأسواق عديد من المرشحات المحرفة للألوان أو المؤثرة عليها، وهى ذات تصميمات مختلفة. من أهم هذه المرشحات المرشح القطبى الذى قد يستخدم بمفرده للإشباع اللونى، أو مع آخر بحيث يكون أحدهما على العدسة والآخر على المصدر الضوئى الصناعى، أو يكون الاثنان على العدسة وبينهما قطعة من البلاستيك الشفاف.

٧ ـ مرشح هاريس، إذا اخترنا موضوعاً من الطبيعة به حركة خفيفة، وألوان مختلفة كمسقط مياه فى منطقة زراعية ، فإننا نتمكن من الحصول على تشكيلة متداخلة من الألوان للجزءالمتحرك، وذلك عند استخدام ثلاثة مرشحات ملونة (الأحمر رقم ٢٥، والأخضر رقم ٥٨، والأزرق رقم ٤٧)، وذلك عندما نسقط هذه المرشحات متتابعة وهى متشابكة، فى مجرى معد لها يدويا أمام العدسة فى أثناء التعريض بسرعة غالق بطيئة (١/٣٠ أو ١/١٥ من الثانية) مع فتحة ف / ١٦ وفيلم ملون حساسيته ١٠٠ إزو.

٨ ـ يمكن إعادة تصوير صورة بعد إضافة شىء إليها كخيط تمرره حول صورتين لرجل وامرأة مثلا، من خلال ثقبين، فيبدوان كعاشقين أو لصق جزء مقطوع بعناية من صورة على صورة أخرى. إن إعادة التصوير تُمكن من إضافة أشياء كثيرة على الأصل كنماذج شفافة أو معتمة أو أى إضافة تتمشى مع الموضوع.

فى أثناء الإظهار:

١ ـ التأثير الساباتيرى: إحدى التقنيات المثيرة لعملية التحميض، لتنوع نتائجها مع الفيلم السالب الموجب الملون وأيضاً مع الفيلم الأسود الأبيض.

عند تعريض الفيلم فى مرحلة التحميض وقبل مضى نصف زمنه (من ١/٣ إلى ١/٢) لكمية محددة من الضوء الأبيض تتحول ألوان الخيالات الكامنة وبعض أشكالها إلى شىء آخر فاتن. وهذه التحولات لا يمكن التنبؤ بها لأنها نهائية وتتوقف على الجرعة الضوئية التى عرض لها الفيلم، لذلك فإن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكرارها نادراً ما يعطى النغمات اللونية أو الشكلية نفسها. هذه التحولات قد تكون الواناً جديدة مكملة للالوان الأصلية أو الواناً أخرى متشبعة لم نتعود على رؤيتها فى صورنا أو قد تتحول أجزاء من الخيال الكامن فى السالب إلى موجب وفى الموجب إلى سالب. كما قد تظهر تفاصيل كانت مختبئة فى مناطق الظل أو تختفى أخرى، أو قد تبدو صورتنا وكأنها مرسومة بالقلم الرصاص. وفى بعض الأحيان يكون هناك خط رفيع أسود أو أبيض فاصل بين المناطق عالية الإضاءة والمعتمة، يعرف باسم «خط ماكى». هذا الخط هو ما يميز العمل الساباتيرى عن التشميس.

إن هذه العملية تجريبية فيجب الالتزام بما ذكر باعتباره دليلا لك، وستمتلك القدرة فى النهاية على التحكم فى التعريض الذى يفضل أن ينفذ بواسطة ضوء المكبر فهو يساعد فى هذا المجال. لذلك تجرى دائما هذه العمليات على نسخة أو نسخ غير الأصل، وبالخبرة ستحصل على نتائج جذابة.

فى أثناء التكبير :

١ ـ ضع ورقة حساسة على قاعدة المكبر وضع فوقها أى نماذج شكلية تختارها من بين المجسمات كالدبابيس أو الأشكال الهندسية أو الزخرفية أو النسيجية وعرض الورقة الحساسة لضوء المكبر ثم أكمل مراحل إظهارها.
لا يشترط فى هذه المحاولة أن تضع إضافاتك ملاصقة للورقة الحساسة تماما فقد يكون ذلك بعيداً عنها أو محمولاً على لوح زجاجى أو مجرد نقطة مياه ملونة أو بيضاء بين قطعتين من الزجاج فتسقط أشكال مختلفة من التداخلات على الورقة الحساسة. كما قد تكون وسيلتك إضافة إلى خيال سالب أو موجب، أو دمجه داخل المكبر ليطبع على الورقة الحساسة.

٢ ـ الساندوتش: جمع بين سالبين أو موجبين أو سالب وموجب عند التكبير أو العرض على الشاشة. وثمة أسلوب بسيط فى تنفيذه ولكنه جميل فى نتائجه، إذا وفق المصور فى الاختيار عند الجمع بين أشكال وألوان للخيالات المختلفة ويكون من نتيجتها إنتاج شىء جديد غير واقعى وغالبا يكون محيراً للمتلقى لأنه متحرر من القيود الطبقية.

قد يكون الجمع بين سوالب الأفلام أو موجباتها فى أثناء التصوير بأسلوب التعريض المتكرر، وهذا بالطبع أصعب دون شك، لأن فرصة الاختيار والتعديل غير موجودة. كما يجب أن يكون تعريض اللقطتين محسوباً فى قيمته، فمع الفيلم السالب يقل التعريض بمقدار حوالى نصف فتحة إضاءة إلى فتحة كاملة، ومع الموجب يزاد بالقدر نفسه.

كما يمكن الجمع بين سالب وموجب للقطة نفسها ومن المكان نفسه، أو بين سالب وموجب منقول عن السالب، ويفضل ألا ينطبق السالب على الموجب تماما عند تكبيرهما.

بعد الحصول على الصورة:

١ ـ نحصل على تأثيرات جذابة عند نقل الأصل سواء أكانت صورة سالب أو موجب على فيلم كوداليت ضعيف الحساسية. وقد يتكرر النقل مرة أو مرتين أو أكثر إمعانا فى إظهار تأثيرات أعمق.

٢ ـ نضيف لمسات خفيفة أو قوية من ألوان خاصة نقية جدا لنحدث تغييرات لونية على بعض أجزاء الموضوع لتأكيد اللون أو إصلاح عيوبٍ ما، (كالنقط البيضاء أو المساحات الأقل فى كثافتها اللونية) أو لتغميق بقع ضوئية فى الخلفية، أو كإضافات لونية صغيرة وقوية كالزهور فى المناظر الطبيعية، وتعمل بكفاءة فى هذا المجال لمسات خفيفة بأقلام فلوماستر رفيعة أو قديمة.

٣ ـ يمكن إنتاج تشكيل زخرفى جميل عند تكبير أربع صور، إثنتان منهما فى الوضع العكسى للسالب مع توزيعهما متجاورين؛ فتحصل على تخطيط تكرارى حول مركز محدد.

٤ ـ من السهل إنشاء تكوين لونى من مجموعة ألوان كوداك الزيتية تثبت على سطح قطعة فيلم أظهرت دون تسجيل عليها، وبعد جفاف الألوان نحصل منها على صورة على ورق سالب أو موجب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حمادى الزنكرى

أنـا والحكاية

قراءة غير امتثالية
فى حكاية غزوة بئر ذات العلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل تدرى ياصاحبى ما الذى يحدث بينى وبينك كلما حدثتنى وكلما أصغيت إليك ؟ يحدث يا صاحبى أننا لا نبقى اثنين منفصلين بل نصير ذاتا واحدة، فالكلمات تجمع بيننا، المعانى المخبوءة فى الكلمات تنسرب منك إلىّ بما فيها من تنوع وتناقض وتعقّد وكثرة، المعانى بيننا مادة جديدة تشحنها الكلمات فما هى إلاّ لحظة من الزمن حتى تذوب هذه المادة فينا بل لعلّها اثبت حضورا وأقوى رسوخا من خلايا الجسد منّا، فالذكرى تحفظها على مدى الأيام والسنين حيث تنقرض تلك الخلايا لتستعيد تجددها، صوتك يا صاحبى يقوى ويخفت، يصخب ويهدأ، إنّك تغضب وتلين فأحسّ بك فى كلماتك تلهو بمشاعرى وتعبث بفكرى، تسكت أحيانا فتتوتّر أعصابى وأتطلع إليك بكلّ بدنى وجوارحى كمن يريد أن يملأ صدره بهواء افتقده فجأة.

إننى وإياك يا صاحبى عندما تحدثنى أو عندما تحكى لى بعض حكاياتك العجيبة كغارق فى لجة، كلماتك ومعانيها، أصواتك وصمتك، صخبك وهدوؤك فيض إلهام يسرى كالدماء فى عروقى، به أشهد أبطال الحكاية يتصارعون فأفرح لانتصارهم وأحزن لهزيمتهم، وبه أستحضر فى سرى نساء الحكاية وأنعم بسحر عيونهن، وبه أيضا أسعى إلى إزاحة هؤلاء الأبطال لأعيش داخل الحكاية أصارع ما يصارعون وأعشق كما يعشقون، عالم الكلمات يسكننا، فهو أحلامنا وهو يقظتنا، وهو خمودنا وهو انبعاثنا، إنه ولادة الأشياء فينا وحولنا منذ الأزمنة الأولى.

فما سرّ الحكاية وكلام الحكاية يا ترى؟ كم افتراضا افترضه أهل اللسان وعلماء النفس والاجتماع؟ كم جوابا

ملاحظة لابد منها : تجرب هذه الكلمات لغة جديدة تعرض عن النقد وتحوله إلى إبداع لأنها صادرة عن شخص مارس اللعبة بكثرة فوجدها رتيبة وفضل عليها متعة السماع وحلاوة العشق، عشق الحكاية.

تبنيناه فترة من الزمن ثمّ تخلينا عنه لننقضه بآخر سيكون مصيره هو أيضا النفى لا محالة؟ هل القصور كامن فينا نحن أم أن الحكاية جنس زئبقى لا نكاد نلامسه حتّى يندّ من بين أصابعنا كالهواء اللين، الحكاية سؤال محيّر متواصل يدمر ثقتنا فى انفسنا لأننا نعلم أنّه ستأتى لا محالة اللحظة التى سنقع فى شركها صيدا طيّعا سهلا، نعم سنقع فى شرك الحكاية لا كنقاد تحرزوا بمصطلحات التحليل والتصنيف والتأويل والاستنتاج وإنما - ويا للخجل - كمتهافتين على رواتها نتملّى اللذائذ الحلال والحرام التى تعرضها علينا فى أطباق الذهب والفضة وقصور اللؤلؤ والمرجان.

لكن ماذا يحدث اليوم؟ أين نحن والحكاية؟ إنها تبتعد عنا كسراب خادع، رواة الحكاية انقرضوا أو يكادون، فما حيلتى يا ترى؟ أقرؤها؟ وهل تُقرأ الحكاية؟ وهل للكلمات المطبوعة والصور الجامدة على الورق الصقيل البارد أحزان وأفراح؟ هل أشاهدها على شاشة التلفزيون؟ وكيف ستبلغ إلىّ عندئذ؟ ماذا سيحدث لها بين مخرج يتأوّل وممثل يجسد ومصور يثبت ويجمد؟ أين شموخ البطل فى هذا السجن الهلامى الضيق وأين روعة المعشوق الخافى فى طيات الوهم بعد أن صار أشبه ببضاعة تافهة نستهلكها متى شئنا وحيث شئنا؟ ما أتفه الحاكى والحكاية يتحكم فيهما زرّ صغير! ثمّ أى حاك هذا الذى استحال صورة مسحاء وبعد أن مسخت ألوان وجهه الوقور وغابت تجاعيده تحت أصباغ الماكياج ليعرض كلعبة بلاستيكية لامعة فى واجهات الفرجة السريعة؟ وما أتفه هذا الحاكى عندما يختفى فجأة من شاشة التلفزيون ليعوضه مشهد إعلانى أو بسبب انقطاع كهربائى خارج دوما عن النطاق.

الحكاية عقد بينى وبينك يا صاحب الحكاية وهو عقد بنوده تظنين وإيهام، لكنه عقد مقدّس وأى رسول يتوسط بيننا سيخوننى ويخونك لا محالة.

وهكذا بدأت الحكاية:

«باسم الله الرحمان الرحيم وصلىّ الله على سيدنا محمد، الحمدلله ربّ العالمين والصلاة والسلام على سيّد المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، روى عن السادة الأخيار الناقلين عن محمد بن اسحاق الواقدى وجماعة من أهل السير والإشارات أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلم لما رجع من غزوة السكاسك والسكون وهو مؤيد منصور بإذن من لا تراه العيون ومعه المهاجرون والأنصار وعليه وعليهم من الله السكينة والوقار، فبينما هو سائر مع أصحابه إذ نظر إلى أرض تسرّ الناظرين، وهى روضة كأنها من أبهج البساتين، وقد خفيت من كثره الطلح والأراك، ليس لها طريق يُعرف ولا مسلك يوصف، ولم يوجد فيها إلا صريخ الغيلان وأصوات الجان، فلما رأى النبى صلى الله عليه وسلم تعجّب غاية العجب، ووقف بأصحابه وأمرهم بالنزول، ونصبوا الخيام والأعلام للرسول فنزل ﷺ وهو فى وجل عظيم، وقلق شديد، وقد اعتراه العطش الشديد، فكتم ذلك صلى الله عليه وسلم فى نفسه ولم يبده لأصحابه شفقة عليهم، لأنه كان صبورا على الأمور ورحيما بالمسلمين.»

علمتنى قواعد العقلانية الراسخة، وشروط العلمانية الصارمة، أن الحكاية جنس متخلف بين أجناس الأدب الراقية، فهى لا تستعيد تاريخا وقع وإنما تخيل بتاريخ لم يقع، وهى لا تستجيب لنظم العلم أو شروط المنهج،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ازدريت بوقائعها ولم أصدق، وتعقلت ولم أتخيلّ، ووجدت نفسى شبيها بنبى يناسب هذا العصر، عصر غياب نبوات السماء، وازدحام نبوات الأرض، لكننى لقيت نفسى منفيا يوما بعد يوم عن شاطئ الأمان، لأغوص فى بحر ثلجى تتجمد فيه الأحلام، وتمّسح داخله الصور والألوان، كلّ ما فى الماء متشابه وكلّ يذوب بعضه فى بعض، لكننى مللت تشابه الماء، وصرت أحنّ داخل هذا السجن الواسع إلى طعوم جديدة، صرت أحنّ إلى حلاوة الثمار فى البساتين الملونة، والحموضة الحارقة فى حشائش الغابات، صرت مهووسا بلدغات النار تلامس أصابعى، وبرائحة البخور تنبعث من المجامر الخضراء فى مجالس القصّاص، يا محمد يا رسول الله! ما لك فى وجل عظيم وقلق شديد؟ ألم تعرج إلى أعلى السماوات ذات ليلة؟ ألم تكلم خالقك مرة تلو الأخرى ثم عدت بعد ذلك إلى بيتك منزها مصدقا؟ كيف يصيبك العطش الشديد وأنت الذى ستشرب من كأس كان مزاجها كافورا؟ ألست أجلّ خلق الله، يتناقل أخبارك الناقلون ويمجد أعمالك أهل السير والإشارات ؟ ألم تعد من غزوة السكاسك والسكون مؤيدا منصورا بإذن من لا تراه العيون؟ ألم يحارب معك المهاجرون والأنصار أصحاب السكينة والوقار؟ بلى! لذلك لن يصيبك الوجل، والحكاية لن تخذلك يا رسول الله، وهى لن تخذلنى معك رغم الطلح والأراك وصريخ الغيلان وأصوات الجان.

حرقة الحكاية تستهوينى لأننى أحب رسول الله، ولأن رسول الله كان معنا فى هذا المجلس الليلة. أزحت كلّ الأقنعة الكاذبة التى وجدت نفسى متنكرا بها وأعدتها إلى المرسل، وقلت له دونما احتشام: كلما أحسست بألم ولمست أسبابه وجدته فى دماء ملوثة أو أدوية مغشوشة اقتنيتها من الشمال البعيد بالأثمان الباهظة، أسواق المضاربات النقدية وأصحابها الشامخون هناك بكل أنفتهم النقدية حبسونى فى قواقعهم الصلبة، فكدت أتكلس، وسطروا بالمستقيمات كيفيات متعتى بالمثل والقصة والخرافة والحكاية ، نمطوا أبطالى وأحصوا أنواعهم، سلبونى من الأميرات الجميلات بعد أن استحالت عندهم إلى علامات شبيهة بالمنبهات الصوتية المنبعثة من السيارات فى الطرقات، أو بالإشارات الضوئية المتبادلة بين السفن المتباعدة، فتت نقاد الشمال، وتبعهم فى ذلك النقاد فى الجنوب أزمان الحكاية وأمكنتها ومفاجآتها وصورها، وشرحوا شخصياتها كما تشرح جثث مشكوك فيها بمشارط الأطباء الشرعيين، وضعوا الحكاية فى آلات الحاسوب، وأخضعوها لمصطلحات اللسانيات وعلم الأجناس والسيبرنيتيك والسميولوجيا، فإذا بها هياكل عظمية نخرة افتقدت لدونة اللحم ولزوجة الدماء، فما أشقى حكايتى عندما تحرم رائحة الطلح والأراك ، وحمرة الدماء السائلة على نصال السيوف، وحرقة الرمال فى عيون المتبارزين فى حومات القتال.

ولم أعد أقدر بعد هذا التكليس والتنميط أن أستحضر فى سرى رسول الله متوسطا خيمته، غائم الوجه حزينا على مصير المسلمين. صار هو أيضا شبيها بجرس هاتف أو طرق باب لا أبتغى منه أكثر من خطاب مألوف، وأحاول أن أعود إلى ذاتى، إلى حكاية بئر ذات العلم ، وأستبعد أشباح فلاديمير بروب وكلودبريموند وتودوروف وقريماس وكورتاز وكذلك نبيلة إبراهيم وعبدالفتاح كيليطو، وأترك مصطلحاتهم ومستقيماتهم التى تذهب بمتعتى بالحكاية، وأعود إلى

الراوى ومجمرته واستنطق تجاعيد وجهه، وارتعاشات صوته، وارتمى بين أحضان كلماته المرصودة بالكنوز الخفية، وأسمعه يقول: «قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا معشر المجاهدين، من منكم يعرف هذه الأرض أو سلك فيها غير هذه المرة؟ قال: فتقدم عبدالله بن أيس الجهنى وعمرو بن أمية الضمرى وقالا: يا رسول الله: نحن سلكناها، وهى صعبة على سالكيها، ووعرة على من نزل فيها، وهى أرض مقفرة لا يسكنها طيور ولا وحوش ولا أحد من الإنس، وذلك لقلة مائها، فتعجب النبى من ذلك الحديث، فبينما هم مع النبى صلى الله عليه وسلم، إذ قطع البرية فارس فى الحديد غاطس متطوق باللثام صعب المرام، لم يظهر منه غير حماليق الحدق أو تداوير الأمق، وهو قاصد إلى النبى صلى الله عليه وسلم وأصحابه، فلما رآه النبى صلى الله عليه وسلم قال: من منكم يأتينى بخبر هذا الفارس، فنهض الإمام على بن أبى طالب كرّم الله وجهه ورضى الله عنه وقال: أنا يا رسول الله آتيك بالخبر وأعود إليك بالأثر».

من هو هذا الفارس الغريب؟ هل هو إيذان ببداية الأحداث والدخول فى مرحلة الصراع؟ لعله وهم ينفثه الراوى فى مستمعيه وإننى لمنهم، مالى أكن لهذا الفارس الكره الشديد قبل أن أعرفه؟ هل هى فتنة الكلمات التى تصف، والأفعال التى تحرك، والأدوات التى تصل بين الصفات والحركات؟ هل تقدر أنساق المنطق ونظم النحو أن تبدع كلّ الأهوال التى أتصورها، النعوت المتلاحقة تستخف حركاتى، والحوار السريع بين الرسول وعلى بن أبى طالب يستدعينى إلى مواجهة هذا الفارس بنفسى ويستبد بى شوق لذيذ إلى أن أفوت الأحداث التى يبسطها صاحب الحكاية، وأن أتخيلّ أخرى لحسابى الخاص، وأعيش لحظات استرخاء مع حلمى، وأشهد عليًا بن أبى طالب حامى الإسلام الأكبر يبارز هذا الفارس الغريب بسيفه المسنون، ويشق رأسه نصفين، وأشهد هذا الكافر يسقط من أعلى فرسه الأسود كجبل من صخر، وتنتشر دماؤه فى التراب كالسيل الفوار، وأتقدم لأبارك هذا الانتصار المبين، فأعفرو جهه بالرمال، المنسابة بين أصابعى انسيابا لذيذا، وأحسّ فى أقصى لذاذتى أننى أسهمت فى الحكاية، وأننى انتقمت للإسلام والمسلمين.

ولم تدم متعتى طويلا، وانتبهت من غفوتى لأجد أنّ هذا الفارس ليس غير واحد من المسلمين، ضلّ سبيله مع بعض مرافقيه، وهم هائمون يبحثون عن قليل من الماء يمسك برمقهم، لكننى لم أشعر بالخيبة، فالحكاية حفزتنى إلى الإبداع، وإلى اكتشاف قدرتى على الانتصار.

«وقال النبى صلى الله عليه وسلم: قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا، وعلى الله فليتوكل المؤمنون، ثم التفت النبى صلى الله عليه وسلم إلى عبدالله وعمرو وقال لهما: إلىّ حديثكما وخبرونى(؟) عن هذه الأرض، فقالا: يا رسول الله ما سلك فيها عسكر إلاّ انعطب، وذلك لاختلاف طرقها وكثرة غيلانها وصياح جانها وزعقات شياطينها وقلة إنسيّها، ولا يسلكها إلاّ الساعد القوى لأنها عالية جبالها مهولة رمالها، وتسمى أرض ذات العلم وأنه قد نزل بها يا رسول الله مهران بن سابق فى جيش عظيم، فهلك منه تلك السنة خمسون ألف فارس من صناديد العرب الأشاوس، وكان قد اجتمع إليه ملوك الشام واليمن بأجنادهم، وكانوا من الفرسان المشهورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأبطال المخبورة، وذلك بخصوص هذا الوادى وقد تحاربوا مع عمار هذا البئر فعطبهم العمّار وأبادوهم وألقوا عليهم النيران والشرار وما سلك منهم إلاّ أربعه فوارس، وهذا ما عندنا يا رسول الله أبديناه، فقال عتبة (وهو الفارس الغاطس فى الحديد)، صدق يا رسول الله عبدالله وعمر لأنا لما أتينا إليها ووقفنا عليها سمعنا كرب جانها، وصرخات شياطينها، وزعقات أبالستها، وإن فيها جانا ترمى من أفواهها النيران والدخان، وإنا سمعنا عن سكانها أنهم قد أهلكوا كثيرا من الأمم، وسائر عسكر العرب والعجم، ولم يقدر أحد أن يشرب من تلك البئر، وهذا الأمر خطير، وإنا قد رجعنا بالعطش وأبلينا بالدهش ولم نشرب شيئا من مائها، وخفنا على أرواحنا من شياطينها، وكثرة هوامها، وإنّ تلك البئر يا رسول الله عليها علم منصوب، وعليه شعر مكتوب، وهو هذا:

يا راكبا ياتى الى بئر العلم

فإنه بئر عظيم محتكم

قد عمروه الجان من صخر صمم

هم ساكنون به زمانا من قدم

واحرسوه الوارد من كلّ الأمم

من كلّ فرسان وعرب مع عجم

وكلّ من أتى اليها انهزم

وناله منها هلاك مع عدم

وكلّ ما قد قيل شاع كالعلم

فابعدوا يا ناس من بئر العلم

ثم قال: يا رسول الله وإنا لما تقربنا إليها سمعنا قائلا يقول: كلّ من يقرب إلى بئرنا يلقى العطب، ويبلى بالشدائد والكرب ،ويعود مرمياً على الثرى مكبكب (؟) ونارنا تلتهب.»

قصدتك يا صاحب الحكاية، أستمد منك العون لإيمانى، والشفاعة لذنوبى، توضأت قبل أن أجلس إليك، ففى حكاياتك يتصدر الرسول المجالس، ويهدى صحابته بأحاديثه، ويبدد مخاوفهم بآيات خالقه. ما أنت بيننا ببائع كلام فى الأسواق الأسبوعية، لكنك إمام يعظ ويرشد وداعية يزرع الأمان والإيمان فى القلوب الحائرة والمطمئنة، إذن ما هذا السعير الذى تدخلنى فيه بلا رحمة، وما هذه الكائنات الرهيبة التى تروعنى بها دون توقف؟ لماذا تزلزل اطمئنانى وتدخلنى فى غياهب القلق؟ بين الرسول والماء جان صائحة، وشياطين متربصة، وجبال عالية، ورمال مهوله، ونيران حامية، وجان حارقة، هل هذه جهنم اختارت هذه الأرض واستوطنتها أم هو صاحب الحكاية أنزلها من السماء إلى الأرض ليكدر صفونا، ويذهب بمتعتنا، بأرض ذات العلم؟، أرض انهزم فيها مهران بن سابق فهلك من جنده خمسون ألف فارس من صناديد العرب الأشاوس، أرض يقول فيها الجان الشعر وينطقون بالسجع، أرض جمعت كلّ دواهى الصحراء.

وأراجع فى سرى هذا الشعر وهذه الدواهى، وفى لحظة تعقل لم أدر أسباب حدوثه فىّ، أنتبه إلى أن صاحب الحكاية يتكلم كمن يهذى، شعر فقد أوزانه وتشوهت لغته، تراكيب هى إلى العامة ولغتهم أقرب، شخصيات وهمية، وأبطال لا صلة لهم بالواقع، يال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهذاء، كيف يقبل هذا التمويه؟ كيف لا يجابه أحد هؤلاء القصاصين الذين ذهبوا كلّ مذهب فى التدجيل؟ أعلام لم تذكرهم كتب التاريخ، أماكن لم يسمها الرحالة المسلمون، أعداد هائلة من الجنود فى حروب لم تحدث البتّة، مخلوقات لا يقبلها العقل، جان وأبالسة وشياطين تنفث النيران من أفواهها، هل يدرى الراوى صاحب الحكاية أن مهران بن سابق ليس غير بطل اخترعه القصّاص جيلا بعد جيل لتثبيت الأدوار فى الحكاية، وأن بئر ذات العلم ليست غير وسيلة لمحاصرة مكان الحكاية؟ وخطر لى أن استعرض معرفتى العلمية بين الحاضرين، وأن اسأل الراوى هذه الأسئلة، فبها سيسقط فى يده، ويخرس لسانه، لكننى لم أفعل، فما أتى هو إلى هذا المجلس بكتبه الصفراء وبذاكرته الملهمة ومجمرته وحصيره البالى، ليعلمنى التاريخ الإسلامى، ولعلّ هذا أفضل! فكم هى سوداء صفحات هذا التاريخ، وكم هى خاوية بلهاء عبر هذا التاريخ. ولذلك قررت أن أطرح جانبا ما قاله الطبرى، وما أعاده بعده اليعقوبى، أو ابن الأثير، لأسمع ما يقوله لى صاحب الحكاية بلغته الفطرية، فالإسلام معقود بناصيته، ونفسى مشدودة إلى كلماته وحركاته، نعم قررت أن أتخلى ما دمت فى هذا المجلس عن ثقافتى المتعالمة، وأن أنسى المقاعد الصلبة والمتشابهة التى طالما عاشرتها فى الجامعات، ومحافل البحث العلمى، وأن أجلس القرفصاء على الرمل اللين الساخن، قررت أن أعود إلى طفولتى التى فقدتها منذ زمن طويل وأن أؤوب بذكراى إلى قريتى القديمة، حيث كنت أخال الرياح صفيرا ترسله الشياطين الغاضبة، والسحب رؤوسا قبيحة لبعض العمالقة الجبارين، نعم! أنا طفل أحب أن أصنع من الطين الفرسان المتعددين، وأن أواجه بعضهم ببعض، وأجد متعة عجيبة عندما أشاهدهم يتساقطون، بعد أن أنقرهم بأصابعى الصغيرة، فكيف أجرؤ الآن أن اعترض على مبالغات الراوى، ألم يأت هو ليذكرنا بهذه الطفولة المنسية، طفولة البراءة والإيمان؟ ألم نجلس إليه لنهرب من الخطوط المستقيمة ومناهج العلم الصارمة؟ ألم نلتجئ إلى ظلام المجلس هروبا من أضواء المدينة التى تزدرى بخفايا النفوس، وتكبت الأحلام، وتستهين بعشق الأشياء؟

وعدت إلى كلام الحكاية بعد تعقل لم يدم إلاّ برهة من الزمن، الشياطين والجنّ والأهوال والنيران مازالت ترمى بالويل والثبور وعظائم الأمور، الرسول وصحابته مازالوا مصرين على المواجهة. والأفعال والأوصاف تتلاحق أمامى كالسيوف القاطعة، وتمتزج فى وعيى المجازات بحقائقها، والرموز بمراجعها، ويذوب التاريخ فى الحكاية والواقع فى الخيال.كلٌّ صارَ وحدة لا تتحلل، كل صار يبلغ إلى مسمعى، ويمرّ كالأطياف أمام ناظرى: صليل السيوف وبريقها، صياح الفرسان وأطيافهم، حمحمات الخيل وابتهالات الجند، ما سرّ الحكاية التى جعلتنى أخشى الشياطين المتربصة وراء الرمال العالية، وأهلع من الجان التى ترمى من أفواهها بالنيران الحارقة، وتقول الشعر على أوزان الفراهيدى وبلغة سيبويه. إيمانى بالله يتحرز بالحكاية ويستند إليها، ويستجديها العمق والرسوخ.

وعدت إلى رواسم المجلس لأجد الرسول كلّف أبا العاص، أحد فرسان الحكاية المعروفين فيها بالبأس وقوة الشكيمة، بالسير إلى بئر ذات العلم مع عشرة من أصحابه، وبقتال أعداء الله والإسلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«قال الراوى: ولم يزل سائرا مع أصحابه حتى وصلوا إلى البئر، فرأوا هناك كثيبا من الرمل قريبا من تلك البئر، وهو كأنه الجبل العالى يخرج منه الشرار والنار، وقد لاح لهم العلم المنصوب الذى قدمنا ذكره، وقد أخذتهم الرعدة الشديدة لما عاينوا ذلك، وارتعدت فرائصهم، وحاروا فى أمورهم، هذا (؟) ولكنهم أقبلوا على الأهوال بصدورهم، وباعوا أنفسهم فى مرضاة ربهم.

وقربوا من ذلك المكان وقد خرجت من الأرض صرخة، عالية، تزلزلت الجبال منها، وأخذهم الانذهال، وحارت منهم الأفكار، وارتبكت الأحوال، واقشعرت الأبدان، وصمت الآذان، وخرس اللسان، وقد رأوا النيران من البئر تلتهب، وعلى وجه الأرض تكبكب، والحصى والحجر يتوقد، ورأوا لهيبا يخطف الأبصار، ويحير الأفكار، فما كان من المسلمين إلاّ أنهم جعلوا يتلون ويتحفظون بكلام الواحد الديان، وهم إلى الله يبتهلون، وبكلامه يستغيثون، وعلى ربهم يتكلون، وله يهللون ويكبرون، ويطلبون النجاة، ممن لا تراه العيون، هذا وقد علت النيران، وتعاظم الدخان، وقويت الضجات وعلت الصرخات، فكبر الخوف عند العشرة فرسان، فعند ذلك رجعوا لما رأوا من تلك الأهوال، وتأخروا إلى ورائهم فى التلال، فناداهم أبو العاص وقال: يا رجال: أمن الموت تجزعون؟ ومن الأعادى تفزعون؟ أما سمعتم قول من لا تراه العيون: «إنا لله وإنا إليه راجعون» فإن كان لنا سعد فإننا الفائزون، وإن كانت الأخرى فزنا بجنات وعيون، فارجعوا ولا تهربوا ولا تفزعوا. قال: فلما سمع ذلك الكلام العشرة رجال، رجعوا إليه فى عاجل الحال وقد تغيرت منهم الأحوال، ولكنهم باعوا نفوسهم، وأقبلوا على ذى الجلال، وتركوا الأهل والديار، ثم تقدموا معه إلى البئر وهم متوكلون على اللطيف الخبير، وإذ قد طلع عليهم منها شخص يرمى بالنار من أشداقه، وينفخ عليهم الدخان من آماقه، فلم يبال بذلك أبو العاص، بل إنه تقدم إلى البئر وأنشد يقول:

انى رسول اليكم يا معشر الجان

من عند سيد ولد عدنان

هو الشفيع المطهر ذى الأمان

شفيع الأنام من شدة الطغيان

أرسلنى اليكم يا عصبة الطغيان

أحذركم وأنذركم بهمة وبيان

فإن أطعتم أحمد العدنانى

كنتم فائزين غدا من النيران

وان أبيتم يا حماة الجان

أبليتكم بنكبة وهوان

من أطاع الله فهو من إخوانى

ومن أصحاب هذا النبى العدنانى

قال الراوى: فلما فرغ أبو العاص من ذلك الكلام، أجابه العفريت على عروض شعره وقال:

نحن جنود كلنا غيلان

من جن ومارد وشيطان

وقد عصينا يا أخا الإنسان

على سليمان الملك والسلطان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما أطعمنا له قولا ولا برهان

وتحصنا منه بهذه الوديان

فكيف نطيع غيره انسان

ولو يكون شديد البأس والإمكان

فاترك عنك ذلك الهذيان

أو ألقى دخانى مع النيران

والا جعلناك قتيل هذه الوديان

ولم أترك منكم من انسان

قال الراوى: فلما فرغ العفريت من شعره، وما قال من نظمه ونثره، حمل عليه أبو العاص وضربه بالسيف حتى ظن أنه أصابه وقتله، فصرخ عليه العفريت وغاص، فى الرمل...»

أتابع كلامك - يا صاحب الحكاية - وأغمض عينى فى لحظات تأمل فأبصر الألوان والحركات، وأسمع الأصوات وأشتم رائحة النيران المنبعثة من البئر، بل أكاد أحسّ بها تلفح جسدى من شدتها، وأبحث عن مصدر لهذه الأحاسيس أو لهذا السحر الذى تنفثه كلماتك فى روعى، لكننى لا أستقر على جواب، لعلّ نفسى التى تعشق الحكاية، وعوالم الحكاية، وجدت ضالتها عندك بعد مابحثت عنها زمانا استغرق الأزل كله، أو لعل هذا الحاكى الذى يتصدر المجلس، ويلقى بنفاثاته العجيبة، أضحى قادراً على إصابة مريديه بعشق المنظورات، كلماتك - أيها الساحر - مزجت بين الأحداث وأزمنتها، بين الأمكنة وصفاتها، وكذلك بين الفاعلين والمفعولين، كما يمزج ساق ماهر عناصر الشراب الذاهب بعقل شاربيه، كلماتك يا صاحب الحكاية حولت ما لا تراه العيون من مخاوف وشجاعة وإيمان وحيرة وثبات وارتباك، إلى أحداث أتابع خطواتها ، وأهوال أرتاع لعظمتها.

كل الشخصيات التى لا أعرفها من قبل، والتى لا تبلغ إلى معرفتى بغير علامات اللغة الباهتة، صرت أشاهدها ترتعد بكلّ فرائصها، وتجابه الأهوال بصدورها، وترتبك أحوالها ، ويشتد انذهالها. كلّ الضمائر وحروف العطف والنفى وظروف المكان والزمان وعلامات الرفع والنصب والجرّ صارت شبيهة بأقلام زينة يرسم بها فنان لبق صورة ميدان القتال بأحداثه المتزاحمة، ومبارزات أبطاله المتلاحقة. إنّ هذا الراوى لم يكن يخاطبنى بحكايته، وإنما صار يزجّ بى فى سجنها السحرى، فأوهامى معه صارت حقائق، وتصوراتى تحولت إلى وقائع، ولا عجب فاللغة بينى وبينه لم تنشأ لتحويل رسالة، وإنما أضحت مجازا إلى كيان ووجود، لأنها قادرة على أن تبعث فىّ وفينا جميعا حياة لم نعهدها من قبل.

وتزداد الحيرة فى نفسى بهذا السيل الدافق من الصفات التى تتلبس بالأحداث والأشخاص إلى حدّ الزينة، وتحوز هذه الصفات اهتمامى إلى حدّ الوقوع فى حالة من الاسترخاء اللذيذ، وهذا الشعر الذى بعد كلّ البعد عن سلامة الوزن، وفصاحة العربية، بدا لى خلال إلقائه فى هذا المجلس على أكمل صورة من الفعالية، النقائض فى هذا الشعر صارت تمثيلا لضربات السيوف المتبادلة بين المتبارزين، كل شىء فى هذا الميدان يتضخم ضعف أضعافه، كلّ شىء يستمد عظمته من دلالات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكلمات، عندما يحولها صاحب الحكاية من الإفراد إلى الجمع، أو عندما يكررها بمرادفاتها، أو يهبها النغمة بقوافيها وأسجاعها، أو يناقضها بأضدادها، كثيب الرمل كالجبل العالى يخرج منه الشرار والنار، وصرخات الجنّ تعلو فتتزلزل لها الجبال وتقشعر الأبدان وتصمّ الآذان ويخرس اللسان، النيران تلتهب فيتوقد لها الحصى، وتنخطف الأبصار ، وتحار الأفكار، ويستغيث الفرسان، ويبتهل الأبطال، كلّ شيء يزدحم على السمع والرؤية، لا مكان فى هذا المجلس للكنايات البعيدة، والاستعارات الخفية، والرموز المبهمة، لا أحد فى هذا المجلس ارتاده لإجهاد فكره أو تعميق فهمه، ولا وجود هنا إلا للمحسوس، ولا أثبت حضورا إلاّ لما كثر وحسن وتلألأ وتوقد.

ويتوقف صاحب الحكاية على حين غفلة وكأنه شعر بنصر خفى على المنصتين إليه، ويشرع فى احتساء كوب من الشاى الساخن بتؤدة لم تزدنى إلا شعورا بالغيظ، والرغبة فى الاستماع، وانعزلت مع نفسى أبحث عن منفذ للحكاية، المسلمون سينتصرون لا محالة، فالرسول حاضر فيها، وأعداء الرسول من الكفرة الفجرة، ولكن كيف سيتحقق النصر؟ هل يتعمد صاحب الحكاية احتجاز الأحداث واحتباس الحقيقة لنفسه؟ هل ينوى أن ينقض العقد بيننا، أم هو يسعى إلى إحاطتى بالظلمة لأسعد أكثر بانتصار الإسلام والمسلمين؟ ويخرجنى الراوى من حيرتى التى لم تدم طويلا، وأسمعه يكشف بصوت متهدج عن هزيمة أبى العاص واصحابه، ثم يعود إلى مجلس الرسول:

«قال صلى الله عليه وسلم: والله لأرسلن إليهم رجلا يحب الله ورسوله، ولا يبالى بكلّ ما، على وجه الأرض، وهو فارس كرار، وبطل مغوار، غير منهزم ولا فرار، وهو عندى بمنزلة هارون من موسى، لا يفزع من جان ولا من إنس ولا من شيطان، ثمّ صاح النبى صلى الله عليه وسلم وقال: أين زين الدين ابن فارس المسلمين؛ اين قرة العيون ابن حامى القلعون (؟) اين الفارس الغالب أين إبن عمى على بن أبى طالب رضى الله عنه؟ يا أبا الحسن، امض على بركة الله تعالى إلى عمّار هذا البئر، فإن الله ناصرك عليهم، وحافظك منهم ومن غيرهم، وإنى قد استودعتك الله، وأسأله أن يردك إلى غالبا»

ما هذا يا صاحب الحكاية؟ إنك تستفز طربى وتستثير غيرتى على هذا الدين بهذا الاختيار الأمثل؟، أحسّ بالانتصار آتيا عن قريب، علىّ بن ابى طالب أجلّ الصحابة، وأقربهم إلى الرسول أكبر الفرسان وأشهدهم للانتصارات، أحب خلفاء الرسول، إلى المسلمين ، وأقواهم غيرة على الإسلام، يحضر بيننا فى مجلسنا وفى حكايتنا، ليبطل الكفر، ويجهز على أصحابه، إنّ ذاك لفتح مبين له فى أنفسنا أحسن المآخذ، وأقوى القبول. ولم أشك هذه المرة فى الانتصار النهائى، فسبقت الراوى فى ومضة عين وها إنى أشاهد فى سرى عليا بن أبى طالب ، يحصد رؤوس الجنّ ، ويمزق المردة أشلاء، أليس هو الذى فتح السبعة حصون وحارب الهضام بن الجحاف الباهلى وأراده قتيلا، ألم يشق هامة رأس الغول بضربة يتيمة من سيفه المسنون؟ ألم يحك عنه أنه كان يضرب الجيش بيمينه فيقتل ألفا من الفرسان، ويثنى بيساره فيجهز على الألف الثانية؟ تلتف الملائكة حول على بن أبى طالب ويحاربون معه، وتسبح معه كائنات الأرض البكماء، لتتم له الغلبة بإذن الله ورسوله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتحقق رجائى فى الحكاية، فأحس بزوال كابوس ثقيل، كان يرهق أحاسيسى، وأنتبه إلى عودة على بن أبى طالب منصوراً من المعركة ضد الجنّ فى بئر ذات العلم، وأسمعه يقص على الرسول خبر معاركه ضدهم ومبارزاته معهم، يقول:

«يا رسول الله إنى لما نزلت إليهم، وأتيت إلى وسط البئر، فكثروا على من الصراخ والصياح ورموا على شهب النيران، فبقيت أردها بيدى، وأرميها بقوتى، إلى الهواء، وأزجرهم وأعزم عليهم بآيات عظام، وأقسام كرام، ولما وصلت إلى قاع البئر، حللت الحبل وزعقت فيهم وحرقتهم بأسماء الله العظام، وآياته الكرام، فبطلت نيرانهم وخمدت أصواتهم، فهربوا إلى الأرض الأولى، فتبعتهم وضايقتهم، فهربوا إلى الثانية فالثالثة ولم أزل خلفهم إلى السابعة فجاهدتهم أشد الجهاد، فلما عاينوا ذلك طلبوا منى الأمان ، فقلت لهم: لا أمان لكم عندى إلا بالإيمان، فقالوا إن كنت أنت الإمام و(ابن) عمّ النبى خير الأنام أخبرنا عن هذه الأرض وهذا المقام، فقلت لهم هذه الأرض السابعة تحت الركن الأيمن من الكعبة، قالوا: مدّ يدك فإنا نشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمدا رسول الله وأنك ابن عمه حقا وصدقا، فآمنوا بالله ورسوله فحسن إسلامهم، وأمرتهم بالصلاة والصيام والحج، وأخذت عليهم لك المواثيق والعهود، وبعد ذلك صعدت يا رسول الله إلى قاع البئر وطلعونى بالحبل الذى نزلت به فلما رأيتنى سلمت عليك، ولما سألتنى أعلمتك، والسلام عليك يا رسول الله».

وتبلغ الحكاية نهايتها السعيدة بوصول النبى وصحابته إلى مشارف البئر آمنين فائزين، وبملء الدلاء والقرب، وعمت الفرحة الشديدة بالتغلب على الجانّ الجبارين، وفتح بئر ذات العلم ، على يد الإمام، وصارت جميع القوافل الواردة تنزل عليها وتشرب من مائها، ورجع النبى صلى الله عليه وسلم والصحابة وهم منصورون بإذن رب العالمين، وسرت الفرحة بين الحاضرين فى مجلس القص، فهللوا وكبروا ، وحمدوا الله على عونه، وصلوا على نبيه الكريم. واستعادوا وهم يحتسون آخر قطرات الشاى الحلو، أطوار الحكاية ومفاجآتها، فهى عندهم الناطقة بتاريخ هذا الدين القويم، رغم ما فيها من كائنات غريبة، وأحداث عجيبة، وضحكوا ملء أشداقهم لهزيمة المنهزمين، وكان لهم ذلك سببا للتعلق أكثر بهذا الدين، ولتثبيت إيمانهم بالله ورسوله وملائكته واليوم الآخر، الذى سيجازى فيه جميع المؤمنين.

وتفرق المجلس وبقيت مع نفسى أبحث عن أجوبة لأسئلة شتى خطرت ببالى، ولم يتمكن سحر هذه الحكاية من تبديدها، هى أسئلة الزمتنى أن أتخلى عن المتعة لأبحث عن سرّ سريانها فىّ، لكن هل هذا مطلب ميسور؟ وهل يمكن الولوج بسهولة فى طيات التوهم والتصور الخافيين فى أعماق النفس لإدراك ما يحدث فينا نحن المتلقين خلال تفردنا الآثم مع الحكاية؟ صوت الراوى وحركاته وسكناته، عيناه وجوارحه وشفتاه، غضبه وفرحته وانبساط أساريره ما هى إلاّ خطابات مصاحبة تسند الكلمات المنطوقة، تواجه السامع لتجعل جنس الحكاية لديه مؤانسة لذيذة، تموت بفوات لحظة الخطاب، ففى هذه اللحظة ينشأ الإبداع الفعلى، أو هو يطفو إلى المدارك والمحسوسات بعد أن كان مترسبا فى الذاكرة، أو مكتوما فى الطوايا، وفى هذه اللحظة أيضا يتحول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السامع الصامت إلى مبدع تعتلج فى باطنه الرغبة والرهبة وتتحول فى ذهنه الكلمات والأصداء إلى صور وأبطال وأحداث متتابعة.

ثم من يكون هذا السامع أو هذا المروى له يا ترى؟ هل هو ذاك العالم الذى تمرس بأدوات النقد والتأويل، وانتبه إلى مزالق الإيهام ، وتعرف على مسالك التخييل؟ أم هو ذاك الذى لم يدر من حقائق العلوم شيئا، ولا يعنيه من الحكاية غير عبرتها الغالية ، ولا يستسيغ منها إلاّ ما يستجيب لتطلعاته من شخصيات وأحداث، كانت له بها معرفة سابقة غامضة.

حكاياتنا الأولى عرفناها فى آيات التنزيل و«أكاذيب القصاص والمذكرين» وهى بذلك حكاية لحال الإسلام، ولمحن رسله وأنبيائه، وبطولات فاتحيه وكرامات أوليائه. ولا غرو عندئذ أن تخصب بهذه الحكايات اهتمامات عامة الناس، الذين لا يبتغون مما يبلغهم منها تفسيرا أو تأويلا، بل هى ملتبسة عندهم بتعاليم الدين ووقائع التاريخ، ولعل العجائب والمبالغات المبثوثة فيها، ما هى إلا حقائق استدعت وجودها تطلعات هؤلاء المتلقين، الذين لا يقنعون إلا بما هو مشرق متألق وموسوم بالرفعة والمجد.

وهل يستطيع الراوى أن يبدل مسيرة الحكاية، وأن يستغنى عن هذا المجد؟ إنه ذاهب بذلك بأسرارها ونكهتها وفوائدها، وهل يفكر المروى له فى مراجعة محتواها، ورد ما أغرب منها؟ إنهما بذلك يخونان العهد، وينقضان بنود العقد، عقد الخيال والتخيل، بل إنهما بذلك يخرقان ما بينهما من وفاق قائم على الإيمان بالله ودعوته، وعلى الانتماء للقيم الراسخة فى أمته.

وإذ ذاك كان من الضرورى أن يتحقق وجود الحكاية العربية الإسلامية، جنسا ملائما لتطلعات واقتناعات هى إلى الدين والأخلاق أقرب منها إلى الأدب والشعر، ولذلك كانت هذه الحكاية مستمدة لفعاليتها من تلك الوحدة التى تنشأ بين الراوى والمروى له ، خلال عملية الحكى، مخلفة فيهما النزوع إلى المبالغات، والميل إلى المفاجآت، وسعيد النهايات مما يذكى لديهما الشعور الجماعى بالرضا، والانتصار والمتعة الخفية.

كل هذه الخصوصيات، وغيرها كثير لا شك، تجعل من الحكاية جنسا متأصلا فينا، ألم تنشأ حضارتنا على العبر المستمدة من حكايات القرآن، وهل لم تتواصل الحكاية عندنا بالتفافنا والتفاف أسلافنا حول القصاص والوعاظ وأولى الأمر منّا وأولى باختلاف ما يؤدونه بيننا من أدوار نترقب منهم - وإن كذبوا - العمق لإيماننا والاستقامة لأفعالنا، بلى، وإن حضارتنا كذلك ما هى إلا حكاية تستعيد نفسها عصرا بعد عصر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

النقد .. وآليات العملية الإبداعية
تأملات حول اسم الوردة

هذا كتاب شائق فريد، لأنه ليس مجرد عمل نقدى جديد من الأعمال النقدية المتميزة التى قدمها الناقد الإيطالى الكبير **أمبيرتو إيكو** إلى المكتبة الإيطالية، ثم المكتبة العالمية من بعدها. ولكنه عمل من طراز فريد لأنه ينطوى على التأملات النقدية المستبصرة لكاتب، وبالدرجة الأولى ناقد ودارس أدبى كبير حول عمله الروائى الأول. لكن تدوين الكتّاب لتأملاتهم وانطباعاتهم عما أثارته أعمالهم من جدل أو نقاش ليس بالأمر الجديد فقد فعل هذا عدد كبير من الكتّاب على مر العصور بإسهاب مرة وباقتضاب مرات. ولكن الجديد هو أن يكتب ناقد وباحث جامعى متمرس مثل **أمبيرتو إيكو** أستاذ النقد الأدبى والإشاريات Semioties فى جامعة بولونيا بإيطاليا عملا روائيا يحظى بالنجاح الكبير، ويحتل قائمة أروج الروايات مبيعا لشهور طويلة فى شتى بلدان أوروبا وأميركا التى ترجم إلى لغاتها، وأن يزاحم هذا العمل الروايات الشعبية والبوليسية وروايات التجسس والإثارة ويتفوق عليها جميعا برغم جديته البالغة. ثم يعود هذا الدارس والناقد بعد ذلك ليقف من عمله هذا موقفا نقديا فريدا يتوحد فيه الناقد بالمبدع، وتتوفر لكل منهما عن الآخر، بصورة غير مسبوقة، أدق المعلومات المتعلقة بآليات عمل كل منهما الداخلية، وبأسرار عملية الإبداع الروائى أو النقدى الشخصية.

فامبيرتو إيكو ناقد أدبى متمرس قبل أن يكون روائيا معروفا سبق له أن نشر عدة كتب هامة فى مجال الدراسات الأدبية الحديثة ودراسات العصور الوسطى. وترجمت بعض كتبه المهمة إلى اللغة الإنجليزية وكان من أبرزها كتاب (نظرية الإشارات) و (دور القارئ: دراسة فى إشاريات العمل الأدبى). لكن شهرة **إيكو** لم تتجاوز نطاق دائرة المتخصصين إلى آفاق القارئ الأدبى العام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلا عند ما كتب روايته الشهيرة (اسم الوردة) التى ظهرت فى إيطاليا أولاً عام ١٩٨٠ ولكنها سرعان ما غزت أوروبا وأميركا بعد ذلك بعامين أو ثلاثة، وبيعت منها ملايين النسخ فى ترجماتها العديدة وأصبحت واحدة من أهم الروايات الجديدة.

وكتابه الجديد هذا (**تاملات حول اسم الوردة**) أو (**انطباعات عن اسم الوردة**) من الأعمال النقدية الشائقة التى تقف على الحدود الفاصلة بين الإبداع الأدبى والإبداع النقدى. لا بسبب الوضع المتميز الذى يتسم به ناقداً أو مبدعاً، ولاحتى لأهمية الرواية التى تحاول هذه التأملات والانطباعات النقدية أن تميط اللثام عن بعض آلياتها الداخلية وعن أسرارها الإبداعية الدفينة، وإنما لأن الكتاب نفسه باعتباره عملا نقديا إبداعيا ينطوى على مجموعة من الملاحظات العميقة المستبصرة، ويستمتع بقراءته حتى من لم تتح له فرصة قراءة مثل هذه الرواية، هى التى تفرض علينا الاهتمام به وهو بالإضافة إلى هذا كله دليل جيد لمن يريد التعرف على آليات العملية الإبداعية، وشهادة قيمة على مدى أهمية شبكة العلاقات المتراكبة المعقدة التى تنطوى على عملية توصيل العمل الإبداعى بدءا من العلاقة بين الكاتب والقارئ وحتى العلاقة بين الكاتب والناقد، مرورا بالعلاقة بين الكاتب والنصّ، وبين النصّ وكل من القارئ والناقد على حدة، وكذلك العلاقة بين القارئ والناقد.

ذلك لأن رواية (اسم الوردة) توشك أن تكون فى بعد من أبعادها الكثيرة المتباينة درساً إبداعياً فى أهمية الأنساق البنائية، وفى تراكب الدلالات، والمعانى، والرؤى، من خلال تراكب الإشارات البنائية التى تبدو لأول وهلة، وقد ارتدت أقنعة عالم العصور الوسطى الذى تدور فيه، وكأنها تفاصيل واقعية تتعلق بمحاولة العمل الروائى خلق إحساس بالواقعية، أو بتعبير أدق بمشابهة الواقع. ولن أستسلم لإغراءات الحديث عن الرواية هنا، ليس فقط لأنه سبق أن كتبت، عنها قبل عامين، ولكن أيضا لأن الحديث عنها قد يصرفنا عن الاهتمام بتأملات الكاتب حولها فى كتابه الجديد.

ولكنى سأكتفى بالإشارة إلى مثال واحد فيما يتعلق ببنيتهما الشكلية.

«فاسم الوردة» التى تدور أحداثها فى العصور الوسطى تنطلق من بنية شكلية أثيرة لدى كتابات العصور الوسطى، وهى عملية التأطير التى تعد الرائعة العربية (ألف ليلة وليلة) نموذجا بارعا لها. إذ تخلق «ألف ليلة» من قصة **شهريار** وأخيه مع خيانة النساء وهى القصة التى دفعته إلى الزواج كل ليلة من عذراء جديدة يقتلها مع الصباح، ثم تقدم **شهر زاد** للزواج منه وإخراجه من هذه العادة القبيحة بحكاياتها، تخلق (ألف ليلة) من هذه القصة إطارا تدور فيه أقاصيصها التى تدور فى بعضها حكايات أخرى داخل الحكاية الأصلية بحيث تخلق عملية التأطير هذه معادلا سرديا لصورة الصندوق الذى ما إن تفتحه حتى تجد فيه صندوقا آخر.. وهكذا. مع فارق بسيط وهام وهو أن الإثارة ليست فى عملية فتح الصندوق وحدها، وإنما فيما يحيط بالعملية من طقوس وحيل قصصية وفيما نعثر عليه قبل مواجهتنا بالصندوق الداخلى الجديد، أو اللغز الداخلى الجديد ولا يشير التأطير البنائى هذا إلى أسلوب التعرف على العالم، وإنما أيضا إلى جوهر الرؤية الفكرية له. حيث ساد مفهوم مدارج المعرفة ومستوياتها ومراقيها. وارتبط بمفهوم آخر وهو لا نهائية عملية الكشف والتعرف.. أى لا نهائية المعرفة وإطلاقيتها، فما إن تفتح فيها بابا حتى يقودك إلى أبواب أخرى... وهكذا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالإضافة إلى انطلاقها من عملية التأطير هذه، إذ تنطوى (اسم الوردة) على أربعة إطارات متداخلة، تعتمد الرواية على بنية أخرى البنية الزمنية التى يتحدد التوقيت فيها بمواعيد الصلوات، وتنهض دورتها على دورة خلق العالم فى ستة أيام يعقبها اليوم السابع الذى استراح فيه الرب. فبعد تقديم أطر الرواية فى الاستهلال ثم «ملاحظة» ثم «المقدمة» تنقسم الرواية بعد ذلك إلى سبعة أيام وينقسم كل يوم من الأيام الستة الأولى إلى مواقيت الصلاة من فجر، وبكور، وصبح، وضحى، وظهر، وعصر، ومغرب، وعشاء. أما اليوم السابع فيسوده الليل ولا غرو فهو يوم الراحة والرقاد.

تعقبه الصفحة الأخيرة، صفحة الموت والدمار. حيث تكتمل فيها دورة الحياة، مع انتهاء أوراق المخطوطة القديمة الجديدة: الحياة التى تدور على المنوال نفسه ولكنها، مع قدمها، جديدة أبداً.

إذن فللإطار الخارجى نفسه، بالإضافة إلى وظيفته الشكلية باعتباره إطار دلالات معنوية وفلسفية فى الوقت نفسه.. فتقسيم اليوم بمواقيت الصلاة ليس مجرد إشارة تاريخية فى هذه الرواية، ولكنه منهج فى الرؤية ينطلق من أن الإنسان قد خلق للعبادة بالدرجة الأولى، وأن من الطبيعى أن ترخص حياته إزاء المهمة الأسمى، وهى تقديس الرب ومحاربة الشيطان بقتل تابعيه المحتملين كما يحدث فى الرواية التى يسمم بطلها كل من تسول له نفسه، أو بالأحرى يوسوس له الشيطان، بقراءة مخطوطة الجزء الثانى المفقود من كتاب **أرسطو** العظيم (فن الشعر) والذى يتناول فيه أصول الكوميديا. لأن هذا الكتاب قد يشجع - فى نظر أمين المكتبة ومرتكب جريمة هذه الرواية - الرهبان على الضحك من الشيطان بدلا من محاربته، لأنه يقدم مباركة **أرسطو**، الذى احتل مكانة بارزة فى فكر العصور الوسطى الدينى لأن **توما الإكوينى** أسس فلسفته الدينية على قواعد المنطق الأرسطى، للضحك من الخبائث من خلال فن الملهاة أو الكوميديا فى هذا العالم الذى يتحدد الأمن فيه بمواقيت الصلوات فى الدير يصبح قتل أمين المكتبة الظهير لأنصار الشيطان المحتملين أمرا مبرراً. ليس فقط لثانوية الإنسان إزاء هذه الرؤية المطلقة، ولكن أيضا لأن هذه الرؤية تنطوى على قدر من العمى عن أشياء كثيرة أخرى.

وهذا ما يجسده عمى أمين المكتبة على المستوى الإشارى أو الرمزى، لأنه عمى التعصب، والرؤى الواحدية ضيقة الأفق.

ونعود بعد هذا الاستطراد القصير حول الرواية إلى انطباعات كاتبها عنها إذ يبدأ الكتاب الذى يتكون من أربعة عشر فصلاً (ضعف عدد أيام الرواية السبعة) بفصل عن العنوان والمعنى يتناول فيه ما أثاره العنوان من تساؤلات ويطرح فيه عددا من المناهج المختلفة فى تسمية الأعمال الروائية، والعناوين التى حاول أن يسمى بها روايته، وكيف عثر على عنوانها الراهن بمحض الصدفة وسماها به. ولقد فضّل هذا العنوان على غيره ليس فقط لثراء الوردة الشديد بالدلالات الرمزية إلى الحد الذى أصبحت معه الآن عارية من أى دلالة كما يقول (ص ٣)، ولكن أيضا لأنه عنوان قادر على تشتيت القارئ وجعله عاجزا عن اختيار تفسير محدد له. لأن على العنوان أن يبلبل أفكار القارئ لا أن يبلورها. فالعمل الفنى الحق يستهدف إثارة الرؤى والتساؤلات لا بلورتها أو الإجابة عليها.

أما الفصل الثانى «عملية القص» فإنه لا يحاول أن يفسر لنا فيه/ روايته، وإنما يطرح علينا الإشكاليات التى

اعترضته أثناء كتابتها والحلول التى ارتآها لهذه الإشكاليات، خاصة وإنه يؤمن أن عملية الإنشاء الأدبى تنطوى على واحد فى المئة من الإلهام وتسعة وتسعين بالمئة من الجهد.

ويشير فى ذلك إلى واقعة إشارة **لامارتين** إلى أن إحدى قصائده قد جاءته فى دفعة واحدة من الوحى. كومضة ضوء فى ليلة عاصفة فى إحدى الغابات، ولكن بعد موت **لامارتين** ظهرت مسودات هذه القصيدة التى اكتظت بالتعديلات والتغييرات والتحويرات والبدائل. كاشفة عن أن مفهوم الوحى ليس إلا مجرد هراء وكذب. ثم يبرر لنا فى الفصل الثالث أسباب وضع روايته زمنيا فى القرون الوسطى والمشاكل التى واجهته فى هذا المجال.

أما الفصل الرابع «القناع» فهو بداية الفصول التى تكشف لنا آليات العملية الإبداعية، ذلك لأن القناع، وإن كان قد انطلق بداءة من خجله باعتباره ناقدا محترفا من رواية قصة وإحساسه النقدى بوثاقة صلته بأدوات القص الحديث فقرر - تخلصا من هذه الإشكالية الجزئية - أن يدير روايته فى العصور الوسطى حتى ينقل عالمها نقلة تاريخية تبعد به عن دقائق وتقاليد القص المعاصر التى حللها وفتت دقائقها، فإنه - أى القناع، ليس وليد حاجة فنية فحسب، ولكنه وليد حاجة موضوعية أيضا. **فامبيرتو إيكو** يريد أن يصور العالم قبل أن تبهظه تفاصيل الحياة المعاصرة، عالم لايزال فيه قدر من البراءة، براءة اللغة وبراءة أساليب القص أيضا وأهم من هذا كله براءة الرؤية والتصور والمنطلق. ولا يمكن - **وإيكو** ناقد يعرف أهمية التساوق بين الرؤية والأداة - تحقيق القص فى غياب براءة العالم. هذا فضلا عن أن تحرر العالم الروائى من العالم المعاصر دفعه دفعة أكبر إلى التوغل فى سراديب التّناص: أى علاقة التفاعل بين هذا النص وأسلافه من نصوص المرحلة التى يسعى إلى الانتماء إليها.

فقد اكتشف **إيكو** أثناء كتابته لهذه الرواية، ما سبق أن عرفه ناقداً دون أن يدرك أهميته، ومن أن الكتب عامة، والرواية خاصة، تتحدث عادة عن كتب أخرى وليس عن العالم الواقعى . ولهذا بدأت قصته باكتشاف المخطوط الضائع، وبكتابة مقدمة تخلق إطارا رابعا للأطر الثلاثة المتداخلة التى يدور فيها القص. وهناك اكتشاف آخر أكثر من هذا الاكتشاف ثراء وأهمية؛ وهو كما يشير عنوان الفصل الخامس أن «الرواية عمل كونى» متناغم. بمعنى أن سرد أى قصة يتطلب تشييد عالم كامل التفاصيل متكامل المنطق وظاهر الاتساق. وفى هذا العالم يتخلق الحدث، وتتخلق معه قواعده، مواضعاته، وحتميته، لا حتميته المنطقية أو الواقعية وحدهما، وإنما حتميته التناصية كذلك. بل إن بداية تخلق العالم هى التى تقرر طبيعة الحدث ومساره وزاوية رؤيته، وأهم من هذا كله أسلوب روايته، ولغة قصه: فالرواية تبدأ من الحدث - العالم ثم تأتى اللغة ويتبلور الإيقاع، ويتخلّق المناخ الذى يسم اللغة بجوه وإيحائه وهذا عكس الشعر الذى لا تتبع فيه الألفاظ الموضوع أو الرؤية، وإنما يتبلور الموضوع وتتشكل الرؤية تبعا لطبيعة الكلمات وإيقاعها. فالشاعر - حسب تعبير عزيز على **سارتر** - يخدم الكلمات قبل أن يستخدمها. لذلك كله كان من الطبيعى أن ينفق **إيكو** العام الأول فى تشييد العالم وجمع قائمة بالكتب التى يمكن أن توجد فى مكتبة من العصور الوسطى، وقائمة بالأسماء والمعلومات الخاصة عن العديد من الشخصيات التى استبعدت بعد ذلك من العمل لأنها غير ضرورية بالنسبة للقارئ، ولكن كان حتميا على الكاتب أن يعرف كل شىء عنها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتناول الكاتب فى الفصل السادس «من الذى يتكلم» موضوع النطق أو الصوت الروائى. لأن أسلوب الكتابة من هذه الزاوية يطرح مجموعة أخرى من الإشكاليات المتعلقة بأيديولوجية النص والتى تؤدى تناوله فيها إلى طرح مجموعة أخرى من الإشكاليات المتعلقة بتفاعل وعى المؤلف العارف بأصول العمل الفنى النقدية، ووعى الشخصيات الروائية ذات الدوافع والمكونات التى لاتأبه بمثل هذه الأصول النقدية - كما يؤدى أيضا إلى طرح إشكالية جديدة يتناولها الفصل السابع «الماضى» وهى الخاصة بالتفاعل بين الماضى (زمن الرواية)؛ والحاضر - (زمن الكتابة والقراءة)، وهى إشكالية مالبثت أن أدخلت إلى أفق القص موضوع «الوتيرة» والإيقاع وغيرها من القضايا التى يكرس لها الكاتب الفصل الثامن من هذه التأملات النقدية الإبداعية الشائعة.

أما الفصل التاسع فإنه يخرج بنا من إشكاليات الكتابة إلى إشكاليات التوصيل والقراءة، وهى الإشكاليات التى تناولها بشكل نظرى فى كتابه النقدى (دور القارئ). حيث يرى أن عملية الكتابة تعنى فى الوقت نفسه خلق قارئ مفترض - سواء أكان هذا القارئ وهميا أو واقعيا - للعمل سواء أكان قارئا معاصراً أو مستقبليا، لأنه ليس ثمة كاتب يكتب للخلود وليس للقارئ المحتمل أو المثالى، لأنه حتى إذا ما اعتقد أنه يكتب للخلود، فإن تصوره للخلود محكوم بكل من الماضى الذى يعرفه والحاضر الذى يعيشه. صحيح أن بعض الكتب تساعد على خلق قارئ جديد، لكن جميع الكتب تنطوى على إيحاء واهن تارة، قوى أخرى، بتوعية القارئ الذى تتوجه إليه. لأن أى نصّ يهدف إلى أن يكون تجربة مغيرة ويدخل مع قارئه فى لعبة تأثير معقدة.

ولذلك يتناول الفصل العاشر ميتافيزيقا الاكتشاف، موضوع لعبة الاكتشاف والتكشف التى تنطوى عليها روايات الجريمة أو الروايات البوليسية عامة، والدلالات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية للولع بهذه العملية - اللعبة الشكلية للاكتشاف والتكشف. فالمتاهة القصصية التى تخلقها هذه الأعمال تثير فينا التعرف على العديد من المتاهات المعاشة والرغبة فى التغلب عليها معاً. لكن المتاهة ليست أمرا فحسب، ولكنها لعبة تهدف إلى «الإمتاع»،ولذلك كان «الإمتاع» هو عنوان الفصل التالى الذى يحاول مع الفصول الثلاثة الباقية «ما بعد الحداثة»، «المفارقة والممتع» و «الرواية التاريخية» و «اختتام العمل» مناقشة مجموعة من القضايا الجمالية والنقدية التى تدخل بنا من جديد إلى مجال التّناص، وما يطرحه على الكاتب من إشكاليات.

والواقع أن التناص باعتباره مفهوما نقديا من المفاهيم المحورية التى يطرحها هذا الكتاب الذى يستشرف من خلال حالة محددة وهى نصّ (اسم الوردة) مجموعة من القضايا الجمالية والنقدية التى تؤكد من خلال فصل الاختتام الأخير أن الأعمال الإبداعية تضرب بجذورها إلى أعماق أبعد بكثير مما يعيه مؤلفها، أعماق تناصية، وأعماق نفسية وعقلية تطرح من جديد ضرورة المضى فى استكناه أسرار هذه العملية التى كلما تكشفت لنا بعض جوانبها، ازددنا إحساساً بعدم إحاطتنا بأسرارها. ولكن عملية التكشف نفسها، برغم عبثيتها البادية، تنطوى على قدر كبير من المتعة الذهنية التى تبرر المحاولة، والتى توحى بأن ميتافيزيقا الاكتشاف ليست وقفا على روايات الإثارة وحدها، ولكنها أيضا كامنة فى أغوار الأعمال النقدية ذات الطبيعة الإبداعية مثل هذا العمل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خيري شلبي

ريح الصبا

الفصل الخامس من رواية [النغم المستحيل] وهى رواية كبيرة جدا، تعرض لتراجيديا غنائية موسيقية مصرية، ونرى من خلالها نصف قرن من الغناء العربى، ومأساة الكثيرين من أهله. وقد اختير هذا الفصل من بين مائة فصل من هذه التراجيديا الحديثة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١)

الحياة التى كانت جميلة فى نظره منذ برهة صارت فجأة كئيبة مقبضة، كأن فى قلبه زعابيب أمشير المتقلبة الهوجاء، صار يعجب من نفسه التى أصابها زلزال فصدعها فزعزع استقراراها. كان الانشراح يملأ صدره إذ يرى ذراع سعدية قد اندس تحت إبطه ومشت هى بجانبه تخطر، كالغزال فى طريقهما إلى حفل أضواء المدينة حيث ينتظرهما فى قاعة المسرح جمهور غفير جاء خصيصا ليستمتع بغنائها الذى سيبث فيه كمانه روحا عالية. بسمة مشرقة يسقطها على شفتيه خاطر عابر يهمس فى أذنه بصوت حميم بأن «الست» لا يجب أن تتأخر فى هذا الحفل لأنها مرتبطة فى الغد بتصوير فى استديو مصر. لحظتئذ راح يدب على الأرض بحماسة موسعا خطاه وقد وقر فى ذهنه يقين بأن الست واقفة فى انتظاره داخل سيارتهما الفارهة. وإذ اقترب من السيارة بالفعل صدمه منظرها العفن. إنها سيارة مفعصة من كل الرفارف والغطاء والأبواب، مخربشة كالحة متساقطة الطلاء فى رقع كثيرة.

سرعان ما تبين له أنه مسافر مع فرقة المتعهد إلى كفر الزيات؛ حيث أقنعه متعهد شارع البورصة - وهو رجل أميل إلى الاحترام والصدق والأمانة - أن مشاركته بالعزف فى هذا الفرح بالذات ضرورية لجميع الأطراف وله

هو بوجه خاص كعازف يحترم نفسه؛ فالحفل سيقام فى نادى البلدية؛ وسيحضره جمهور خصوصى من نوعية أهل الفرح الذين هم من أشهر أصحاب مصانع الزيوت والصابون، مما يشى بنقوط كالمطر؛ الأهم من ذلك أن العروس لها شقيق من كبار المسئولين فى الإذاعة ولسوف يحضر وبصحبته لفيف من الفنانين الذين يخدمهم فى منصبه، من ممثلين وملحنين ومطربين؛ أى أنها سوف تكون فرصة بالنسبة له كى يتعرف عليه هؤلاء وأولئك، فلعل وعسى، ومن يدرى؟ أليس من الجائز أن يكتشفه المسئول الإذاعى فى هذه المناسبة فيضمه إلى فرقة موسيقى الإذاعة؟

ما أن استمع عبد البصير إلى هذه الإغراءات حتى هتف بحماسة عالية:

- «عندى حتة دين مطربة! مالها مثيل فى القطر كله ولا حتى فى الإذاعة!! مطربة تشرفك! وعلى فكرة لو حضرت هى فإننى أحضر حتى بدون أجر!! اسمها سعدية المليجى!!»

رفع المتعهد حاجبيه دهشة وحماسة:

- «الحقنى بها الله يسترك! أنا فى عرض مغنية واحدة تكتمل بها المقاولة!!»

كلمة المقاولة نغزته فى صدره أو جفنه؛ تجاوزها بسرعة؛ استغرقته الفرحة بأن توجد سعدية معه فى هذه الليلة، كأنها جاءت بالفعل. إلا أنه أفاق على المتعهد يستحثه على ذكر عنوان سعدية المليجى كى يبعث إليها فورا. سقطت بينه وبين المتعهد سحابة ثقيلة دكناء؛ دوخته؛ كادت الدموع تطفر من عينيه لاكتشافه أنه ليس يعرف عنوانها بالضبط. على أن المتعهد بث فيه الأمل حينما أكّد له أنه سيبحث عن عنوانها ويغريها على المجىء ولو بمضاعفة الأجر وتمييزها بأعلى نسبة من حصيلة النقوط.

من أسف لم يستطع العثور عليها كما أبلغه صباح اليوم طالبا منه ترشيح واحدة أخرى تنقذ الموقف. قال له: هى، أو لا أحد. ثم انحرف مزاجه لاستحالة التراجع فى آخر لحظة بعد أن قبض العربون وصرفه منذ أيام. توجه إلى قحافة ليشحن دماغه بنفسين من دخان الحشيش لعلهما يصبغان الحياة أمامه بلون مريح يساعده على قضاء هذه الليلة كيفما اتفق. فى طريقه من قحافة إلى موقف السيارات نسى كل شىء إلا سعدية والكمان تحت إبطه، يضغط على صندوقها برفق وحنان وحرارة كأنه يضغط على ذراع سعدية المليجى، وصورهما معا تترى أمام عينيه زاهرة باهرة براقة مبهجة، تحجبها أجساد المارة، تدهسها السيارات المندفعة المجنحة، يشتتها صديق غير مرغوب فيه يندفع نحوه مسلما متماديا فى السخف بسؤاله عن الصحة والأحوال بغير داع على الإطلاق؛ وإذ يجهد نفسه للتخلص منه بسرعة ولباقة يفاجأ بأن لسانه قد وقع فى منزلقات تطيل حبل الحديث فيكاد يجن كأن سعدية تنتظره فى غرفة النوم عارية. يشعر لدى التخلص من الصديق العابر أنه عاد يتخبط فى أوحال ومنغصات توجع البطن؛ لقد أصبح يضيق بكل شىء فى هذ المدينة التى بدت له الآن كأنها تصادر مستقبله الميمون تدفنه تحت ركام من المشاكل التافهة والأعمال الأكثر تفاهة.

ركب السيارة مع الفرقة. حطت على صدره جبال من الكراهية لكل شيء؛ ليس فحسب لأنه فوجئ بهندية البرشومى بدلاً من سعدية المليجى كنجمة للحفل؛ وأنه سيشرب الذل والهوان حتى النخاع إذ يعزف بكمانه وراء هذه الشردوحة هذه البغى الحقيرة التى لا صوت لها ولا حس ولا مواهب سوى بروزات جسدها الوقحة الصفيقة التى تأكل بها عقل الجمهور؛ وإنما لأن هذه الفرقة مجموعة من أصيع وأحقر الآلاتية، من حثالة قهوة الحللى؛ ستكون الليلة إذن سلاطة باذنجان؛ وعليه من الآن أن يفكر فى كيفية غسل نفسه من هذه الشلة القذرة قبل أن يجد نفسه مضطرا لتبادل الألفاظ السوقية البذيئة على المسرح بل وأثناء العزف كما دأبت هذه اللمامة. اغتاظ من المتعهد؛ اختنق صدره؛ مدّ يده ليفتح زجاج السيارة فوجدها بلا زجاج أصلا؛ فنكس رأسه ملوما محسورا، وقد استقر فى ذهنه خاطر شرير يوعز له بأن ينتقم من هذا المتعهد الذى دفعه حب انتهاز الصفقة بأى شكل إلى تلفيق هذه الفرقة التى لا تصلح فى نظره إلا لكسح المجارى. تراكم الغضب على صدره: أيضعه هذا المأفون فى هذا المأزق الحرج السخيف؟! أيساويه بهؤلاء مع أنه يعرف من هو!! طيب! طيب يا متعهد النقر!سوف أطينها على رأسك إن شاء الله!!.

عقابا لهذا المتعهد النذل قرر أن يحصل على أجره وفى الوقت نفسه لا يلوث سمعته بالعزف مع هؤلاء الأرزقية. لسوف يتمارض بمجرد الوصول إلى كفر الزيات؛ سيتقن دور المريض؛ فلتكن الزائدة الدودية مثلا أو حصوة فى الكلى أو أى شيء مفاجئ من هذا القبيل. وهكذا جعل يدرس فى رأسه كيفية رسم أعراض المرض بشرط أن يبعد أنظارهم عن فكرة الذهاب به إلى المستشفى أو حتى استدعاء طبيب.

فوجئ باحتفال كبير جدا فى نادى البلدية. ما كل هذه الأبهة؟ ما هذا الإسراف الشديد فى العناقيد الكهربية الملونة بأقواس نصر ممتدة بطول الشارع العمومى المؤدى إلى النادى؟ الواضح أن أصحاب الفرح أثرياء بالفعل ممن يحبون استعراض ثرائهم فى مثل هذه المناسبات. واضح أيضا أن المجاملين كثر؛ فثمة من تطوع بالسير بدراجة بخارية أمام سيارتهم المكحكحة طوال الطريق؛ وثمة من قدم لهم التحية مرطبات وسجائر بغزارة. كانت سيارتهم - الأجرة - فى وسط هذا الحشد الهائل من السيارات الملاكى اللامعة بمثابة قرحة كئيبة المنظر فى محيط جميل، على نظام أجمل. التقطت عين عبد البصير كتابات على بعض السيارات واستطاع قراءتها: الإذاعة المصرية. أشرقت فى ذهنه صورة سعدية المليجى تغنى متوهجة أمام ميكرفون أضواء المدينة. دب فيه انتعاش مفاجئ ؛ سرعان ما ذبل وآب إلى كآبة رزلة، قال لنفسه بصوت مكلوم: لو أن هذه الفرقة على شيء من النظافة ولو لنصف ساعة؛ لكانت هذه الليلة بديعة حقا. من فرط العصبية شعر برغبة هوجاء فى أن يتحدى النظام والقانون؛ فأشعل سيجارة ملفوفة بالحشيش، غير عابئ بالشمامين حوله فى السيارة؛ فإذا بهذه الأنفاس توقظ سابقاتها؛ فاندفع خياله يسابق سرعة السيارة محلقا فى أجواء وردية:

رأى سعدية المليجى تخطر أمامه فى شارع يخلو من المارة، مبرومة الجسد داخل الملاءة اللف، لا يبين منها سوى وجه القمر، وكعبيها فوق كعبى الشبشب كتفاحتين تحت ساقين ملفوفين من أشعة الأصيل. صار يتتبع

خطوها الرشيق؛ ومؤخرتها- وجهها الآخر - تنساب هابطة صاعدة فى استدارات دقيقة مخلفة تحتها فراغا تدور فيه الملاءة نشوانة. كان من الواضح أنها هى التى غمزت له بأن يسير وراءها. ثم لم تلبث حتى ظهر حولها من بدا أنهم قائمون على حراستها من أهل الحتة، أحاطوا بها إحاطة السوار بالمعصم. ظهر فى الحال قصر على الطراز العربى القديم؛ انفتحت بوابته العتيقة. دخلت فى خطو مهيب؛ ما أن لامست قدمها العتبة من الداخل حتى استدارت ناظرة إلى الملهوف خلفها؛ شيعت له ضربة رمش أسود مشرع فوق العينين الواسعتين الساحرتين؛ ثم اعتدلت واختفت فى البهو المنعطف على جناح الحرملك. أغلقت البوابة فتفرق الحرس. بقى هو شاخصا يتأمل روعة القصر ودقة بنائه وجمال طرازه المعمارى الفريد؛ صار يلف حوله فى تبتل رافعا بصره إلى أعلى، حيث علقت المشربيات الخشبية كأنها الموسيقى مجسدة فى تشكيلات زخرفية مخرمة فى الخشب دقيقة الصنع والنقش فى تقابلات تشكيلية متكاملة كمعزوفة غنية بالإيحاء؛ كل تفصيلة فى أحجار القصر لها مقابل فى نقش المشربية. هاهى ذى المشربية تصدر صوتا طروبا؛ فإذا باب صغير محندق يرتفع كالتندة كحافة القبعة. مساحة من الفراغ لم تتسع إلا لعينى القمر لكنها كانت كافية. تحاور مع العينين طويلا؛ ثم مسته المشربية بالخير، وأسبلت هدبيها على العينين؛ هبط الباب البديع؛ لكن شبح العطر المضىء كان يتخايل خلف الخروم المصفوفة فى تشكيلات هندسية بديعة. ها هو ذا يمضى متبتلا فى الحوارى المتاخمة للقصر، تتوقف نظراته عند كل مشربية، يشب قلبه واقفا ينتفض بين الضلوع؛ تبلغه موسيقى العطر وحفيف قمصان النوم وطقطقة الأسرّة وهى تستقبل الجسد النسيم كأنها تطبع عليه قبلة الامتنان لأنه احتواها. كل مشربية وراءها عين سعدية وعطرها، وكل مشربية موسيقى مجسدة؛ حتى أصوات الباعة، قلقلة العربات الكارو، صاجات بائع العرقسوس، صخب المقاهى، كل ذلك من أعذب الموسيقى وأطربها.

أفاق على مائدة الطعام فى بوفيه النادى. ما كل هذا العز؟! زجاجات الخمر منتصبة كالديدبانات كالفنارات بين صحائف الطعام الشهى الوفير ذى النكهة الارستقراطية. من أسف أن هذه المائدة المهيبة ينتهك حرمتها الرعاع الأسافل عشاق الفتة والفوضى. كالمفاجيع انقضوا على أطباق مسحوها بشراهة ووضاعة، كل منهم يخشى إن تراخى قليلا ضاع فى شراهة الآخرين. كان منظرهم مقززا مثيرا للقرف؛ ناهيك عن تكالبهم على زجاجات الخمر، يكاد بعضهم يدس بعض الزجاجات فى جيبه أو حقيبته؛ بعضهم لا ينتظر بطء الكئوس فيرفع الزجاجة نفسها إلى شفتيه يدلق فى جوفه جرعات النار اللاهبة دون أن يطرف له جفن. يرتعد عبد البصير ينكمش فى جلده؛ إذ هو موقن أن عاقبة هذه الانقضاضة على الخمر ستكون وخيمة بعد وقت قليل؛ ولسوف يكون منظرهم جميعا مثيرا للرثاء والاحتقار؛ سيّما وأن هذه العاهرة المتنكرة فى إهاب مغنية أفراح لابد أن تمارس عهرها، لابد أن تنتهز الفرصة وتلقى بشباكها على بضعة زبائن موسرين تتفق معهم - بعربون مبدئى - لكى تجيئهم فى زيارات خاصة فى الأماكن التى يحددونها. كيف يخرج هو من هذه الورطة السوداء دون أن تتلوث سمعته أو تهتز صورته فى نظر قوم كهؤلاء؟! يا إلهى إن هذه الليلة وحدها لكفيلة بأن تمسح طهره وعفته

طوال العمر الفائت كله. لحظتئذ شعر بالدوار فعلا؟! اضطربت الملعقة فى يده حقيقة لا تمثيلا؛ اندلقت الشوربة على صدره؛ وقعت الملعقة من بين أصابعه؛ أمسك بجبهته التى تكاد تنفصل عن رأسه متطايرة فى الهواء شظايا. وقف يتساند على الكراسى، طلب من يسنده إلى دورة المياه. هب إليه أكثر من ثلاث رجال ساندوه جيدا حتى دورة المياه البعيدة؛ فمال على حوض الغسيل فتقيأ كل ما فى معدته. غسلوا له وجهه، جففوه بفوطة جديدة. قال إنه يريد أن يتمدد لمدة ساعة على الأقل فى فراش مريح بغطاء. لم يستطع إكمال الكلام، وآخر خاطر برق فى ذهنه كومض خاطف هو أنه جلب الشؤم على نفسه حينما قرر اصطناع المرض فهاهو ذا المرض الحق يداهمه؛ ثم تهاوى بين أيديهم؛ واختفت من ناظريه كل الأشياء.

(٢)

«حينما فتح عينيه تصور أن دقائق معدودة فقط مرت عليه فى حالة الإغماء. فوجئ بأنه متمدد على سرير وثير فى حجرة نوم سخية الفراش، مرتديا كامل ثيابه فيما عدا السترة التى لمحها مطروحة على كرسى، نظر فى ساعته فإذا الوقت قبل منتصف الليل بنصف الساعة. بدأت أصوات الفرح تقتحمه بنشاز لا قبل له باحتماله، يضخمه الميكروفون بغلظة مروعة، وصوت العاهرة الأقرع الساذج السوقى يسرسع متعهرا فى ابتذال سقيم مكشوف يفقع المرارة: «أنا بامَسّى ع الحبة دول» ثم تبتعد قليلا: «وبامسى ع الحبة دول»؛ موسيقى أشد انحطاطا تغريها بمزيد من التهتك: «أنا ـ وزفرة كالغنج الصريح ـ بامسى على ـ كأنها تقول أف ـ ع الحبه دول». ثم ينشط إيقاع الدربكة والصاجات بشكل غوغائى.

شعر بالتقزز ثانية؛ حاول أن يتقيأ فى منديله؛ لم يجد فى جوفه شيئا يتقيأه. نزل عن السرير؛ ذهب إلى السترة المطروحة على ظهر الكرسى، نزع علبة سجائره، اختار واحدة محشوة بالحشيش فأشعلها شاعرا بدوخة لذيذة؛ تمدد مضطجعا على كنبة عريضة لصق السرير فجاءه طيف سعدية المليجى؛ سرعان ما تجسد فى كيان حىّ، راح يخطر أمامه فى الحجرة مرتديا قميص نوم عارى الذراعين والكتفين والصدر؛ قادما من داخل البيت!!

يا إلهى! أهى الحمى أصابته بالهذيان البصرى ؟ أم لعله الجنون بطيف غزال طعنه فى السويداء ذات يوم قريب ثم اختفى؟! كلاَّ؟ لقد رأى بأم عينيه الباب ينفتح برفق، وشبح الأنثى يتسلل داخلا، ثم يقترب منه بعطر فواح: الوجه القمرى الساطع ذو الذقن المثلثة كحبة الجوافة بغمازة فى أسفله، يبسم له، يمد الذراع البضة الناعمة المرمرية ليسلم عليه.

اعتدل واقفا؛ فى حال بين الرعب والنشوة. سلم عليها؟ تركت يدها الرخصة الدافئة فى قبضته. بصوت أنثوى حادى الأنوثة حاد الرنين قالت: «أنا أفراح!! اسمى أفراح!». ثم استدركت:

- «سلامتك ألف سلامة!! مالك يا حبيب قلبى؟! أنا سمعت عنك وعن مواهبك من صديقاتى الطنطاويات!! كلنا فداؤك!!»

ارتج عليه؛ قال فى حرج شديد:

- «العفو! العفو! لاشىء! مجرد دوخة بسيطة! ولكن الحمد لله! نمت جيدا فأفقت!»

صار يرقب فتحة الباب فى فزع. الذكاء يطفر من عينين كطاقتين مفتوحتين على ليلة القدر؛ قالت:

- «لا تخف!! فالبيت خال!! ذهبوا كلهم إلى الفرح وأغلقوا علينا من الخارج بالمفتاح!! واضح أنهم نسوك وإنهم حقا لأغبياء!»

جعل يتلفت حواليه كالأسير، لكن جمال الأنثى الماثلة أمامه كان مبهرا بدرجة خارقة! شابة فى حوالى الخامسة والعشرين من عمرها تقريبا، غزيرة الشعر بجدائل سوداء ناعمة كالحرير محلولة، على وجه خمرى نضر، تتدفق خلف بشرته الشفافة صفائح الدم الأحمر القانى. أما العينان ففيهما بريق نظرة جبارة يتعانق فيهما الجنون بالثقة المطلقة. برقة دافئة تذيب الصخر قالت:

- «تفضل اقعد! لماذا تقف؟!»

أردفت قولها بضغطة من يدها على كتفه، أجلسته على الكنبة. أشعل سيجارة أخرى. نظرت له بنصف عين نظرة ذات معنى؛ قالت ببراءة وصفاء :

- «أنت كيفٌ حشيش إذن!! لو كان أبى هنا كنت جئت لك بقطعة كبيرة منه!! لكن مع الأسف!! أبى راح فى مشوار بعيد منذ سنوات ولم يعد!! يقولون إنه سيرجع لكنى غير مصدقة! على كل حال ربنا يطرح البركة فى عمى فإنه يقوم بالواجب!!»

صار يخرج من ذهول ليصطدم بذهول أشد. قال بريق ناشف كالعصا:

- «حضرتك متزوجة؟!»

هزت رأسها بالنفى:

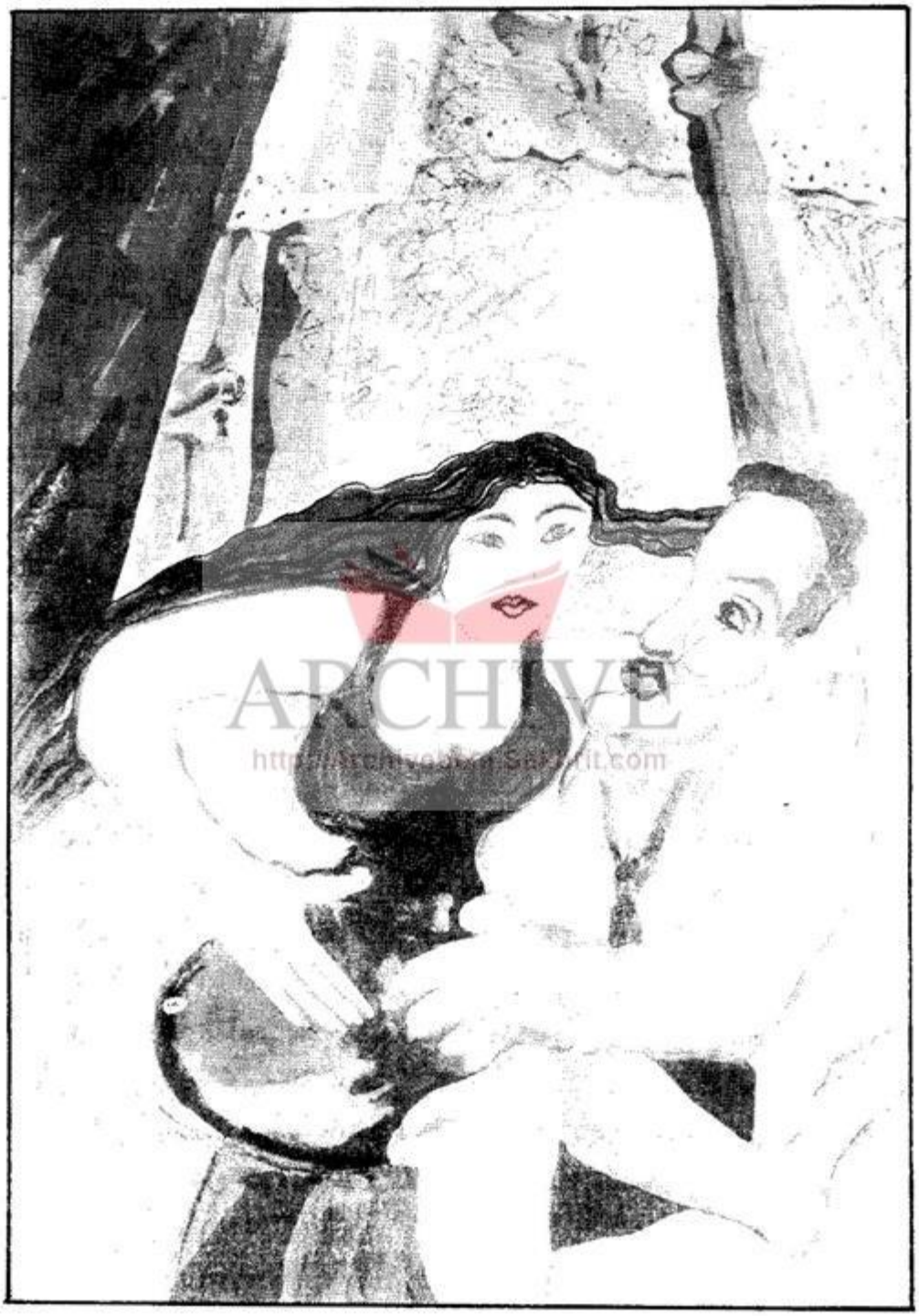
- «طالبة! كلية آداب الإسكندرية قسم اللغة الإنجليزية لكن الحظ تعثر فى السنة الرابعة ثلاث سنوات لأنى بدأت أسافر كل يوم بعد أن كنت مستقرة فى المدينة الجامعية!! تشرب قهوة؟ على فكرة أنا أعمل قهوة تجنن!!»

صاح مستغيثا:

- «أرجوك! أنا فعلا محتاج لقهوة مضبوطة!!»

هزت رأسها كأنها تدادى طفلا:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- «حا.. ضرا من عينى الإثنتين!»

وأشارت بإصبعها إلى عينيها، واستدارت ماضية نحو الباب.

يا أرض احفظى ما عليك: قوام منحوت بإزميل إلهى. رنت فى أذنيه كلمات بيرم التونسى التى يحبها: ولك قوالب فى الأجسام، غُلب الرسام، يقلدك بحجر ورخام، يلقاك أشطر. عادت بعد هنيهة مكشرة ما بين حاجبيها، قالت فى اكتئاب:

- «آسفة! لقد أغلقوا على كل شىء بالقفل! الكبريت والسكاكين والأكواب والبوتاجاز!! لا أعرف لماذا يفعل هؤلاء المجانين هكذا؟!»

ثم ارتكنت بظهرها على حافة السرير؛ انعوجت نحوه قليلا؛ اندلق صدرها كله فى مرمى عينيه يشع بالضوء والعطر والموسيقى؛ قالت بصوت يقطر حنانا:

- «مازلت متعبا يا حبيبى؟!»

شوح بيديه مندهشا:

- «من يراك يصحو ولو كان ميتا!!»

أشرقت على شفتيها بسمة كالقنديل البهيج، وكأنها أرادت أن تكافئه على هذا الإطراء الذى أطربها؛ فمالت عليه أكثر قائلة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- «أرنى إذن صدق ما تقول!!»

وضعت يدها على جبهته لتختبر درجة حرارتها. شعر هو بمس كهربى يكاد يصعقه. صارت تتحسس جبهته بيد تضخ فى عروقه الحنان والحيوية والفتوة والبهجة. مدّ يده على الرغم منه ولا مس رسغها المبطط فسلمته يدها الثانية، فأمسكها. تراخت بها نحو فمه. صار يمطرها بوابل من القبلات. صار هذا الجسد النازف حبا وحنانا يتراخى شيئا فشيئا، إلى أن استوت جالسة على حجره. طوقت عنقه بذارعيها العاريتين؛ أراحت خدها على كتفه، تدفقت جدائل شعرها الفاحم على وجهه حتى غمرته. صار ينتفض من أعمق أعماقه. مع ذلك كانت ذراعه اليسرى تحيط بخصرها فكأنه يحيط الدنيا كلها. تمنى لو يظل على هذا الوضع وقتالا ينتهى. كانت هذه أول مرة فى حياته يلامس فيها جسد امرأة، جسد الأنثى. إذا بها ترفع رأسها مصيخة السمع ناظرة فى الفراغ نظرة شاردة شاحبة، صارت تنتفض؛ ثم نهضت واقفة وقد بدا أنها منشغلة بما يحدث فى الخلاء الخارجى؛ إذا بها تقول له فجأة:

- «هل يمكن أن تصنع فىّ ثوابا؟!»

قال بصدق وحماسة:

- «تحت أمرك طبعا»!

قبلته فى شفتيه بحرارة:

- «أريد أن أهرب من هذا البيت!! إنهم يحبسوننى فيه ليل نهار! لا أرى وجه الدنيا نهائيا!!»

بكت بدموع هطال:

- «تستطيع أن تساعدنى على الهرب؟ البس ملابس أخى وانتظرنى على الطريق الزراعى! اتركنى فى طنطا وأنا أتصرف!! لو عملت فىّ هذا الثواب أبقى خادمة لك طول العمر!! أرجوك!! شف لى أى حل أهرب به من هذا البيت!! أرجوك!! أقبّل قدميك!! المجْرمون يدبرون لقتلى ظلما وعدوانا!!»

دهمه الرعب القاتل؛ تذكر الله فاستغفر؛ ثم أخلد إلى صمت عميق حائر؛ جعل يستعيذ فى سره من الشيطان الرجيم. كشرت هى فجأة؛ انقلب وجهها إلى وجه آخر، عيناها تقذفان حمما حمراء. قالت فى عدوانية:

- «جبان مثلهم!!»

وصفعته على وجهه صفعة مدوية أطارت الشرر من عينيه؛ لكنه لم يغضب بل أمسك يدها التى ضربته وقبلها!

- «لكن لماذا يقتلوك؟! لابد أنك فعلت فعلا سيئا!!»

عذوبة الدنيا كلها فى صوتها فى وجهها فى هدوء أعصابها، لوحت بذراعها فى ثقة:

- «فشر!! أنا سمعتى مثل الجنيه الذهب!! المسألة وما فيها أنى أحب الفن وأتمنى أن أكون مطربة وممثلة!! مثلت وغنيت كثيرا جدا فى حفلات الجامعة! حصلت على جوائز وميداليات! نشرت صورتى فى الجرائد كثيرا!! من يومها انقلبت الدنيا ضدى! أبى كان يوافقنى على احتراف الفن لأننى وأختى الصغيرة نيفين ورثنا حلاوة الصوت عنه! لكنه سافر فى رحلة عمل فلم يرجع منذ سنوات طويلة! عمى الآن هو رب البيت ويدبر لزواجى من ابنه ليرث نصيبى فى ثروة أبى أرضا زراعية ورصيدا كبيرا فى البنك!! أولاد الحرام نبهوه إلى أننى قد أذهب ذات يوم إلى الجامعة فلا أعود! منعنى عن المدينة الجامعية وحكم على بالسفر والعودة كل يوم حتى ارتبكت حياتى وتوالى رسوبى وهو فرح بذلك حتى أقبل الزواج من ابنه مكسورة العين!! وأخيرا حبسنى فى البيت نهائيا منذ عامين!! عقلى شت و أعصابى تلفت وهم يزيدونها إتلافا بقولهم إنى مجنونة!! على فكرة! عريس الليلة إبن عمى لزم! وعلى فكرة! هل دريت بالطبيب الذى جاء وكشف عليك فى السرير؟! إنه ابن عمى أيضا! ساعتها أختى الصغيرة فتحت لى بابى لكى أدخل دورة المياه! لكنهم انشغلوا بك ونسونى! خرجوا جميعا وتركوا باب حجرتى مفتوحا!!»

ثم أصاخت السمع هنيهة، وانتفضت قائمة تجرى إلى فناء البيت، وبعد هنيهة أخرى سمع بابها يفتح ويغلق. كان ثمة لغطا يقترب من البيت. سمع صوت المفتاح يدور فى القفل؛ ارتدى سترته، هندم نفسه، أشعل سيجارة

عادية، وضع ساقا على ساق. دخل عليه الرجال يتقدمهم كهل ملتح تشى ملامحه بأنه عم الفتاة، قال له فى نبرة اعتذار:

- «كيف حالك الآن؟! هل شعرت بالحقنة التى أعطيناها لك؟ هى التى أراحتك!!»

قال عبد البصير:

- «الحمد لله! لم أشعر طبعا بالحقنة! واضح أنها خفضت حرارتى!»

كان يشعر بأن هذا الرجل مراوغ ألعبان كما يظهر فى عينيه الثعبانيتين. وكان قلبه يتمزق حزنا على هذه الغادة الحبيسة التعيسة، ويتمنى أن لو كان فى استطاعته مساعدتها إذن لما تردد. نهض واقفا يريد الخروج من هذا الحبس فورا:

- «بنا إلى الحفل!»

مضى خلفهم وقد مثلت فى عينيه صورة مزدوجة، وجه منقسم إلى نصفين: سعدية وأفراح؛ ثم انفصل النصفان وابتعد كل منهما عن الآخر ليكتمل بمفرده؛ وجه سعدية بجسدها يقبل نحوه؛ ورأس أفراح بظهرها وقميص نومها يبتعد، ثم ينعكس الوضع؛ فيرى سعدية فى قميص نوم أفراح، وأفراح فى ثياب سعدية واقفة أمام الميكروفون. ارتفع فى صدره هدير موسيقى عنيف يصم أذنيه عن صخب الفرح.

أدخلوه إلى البوفيه ليتعشى، فأكل بشهية؛ ثم أشعل سيجارة محشوة وجلس فى الهول الكبير يواصل الاستماع للهدير المتدافع فى صدره. لمّا رفع رأسه فوجئ بالمتعهد واقفا أمامه وبجواره رجل فى حوالى الستين من عمره يرتدى بذلة سوداء. نهض واقفا وسلم عليهما. قال المتعهد:

- «سلامتك يا فنان!»

ضحك عبد البصير وقال إنها دوخة أدت إلى إغماء طويل وكل ذلك من الإرهاق النفسى. حمد المتعهد ربه أن جاءت سليمة، ثم أشار إلى الرجل الأنيق:

- «أقدم لك والد العروس! انشغل بك حتى كاد يقع من طوله! لقد سمع عنك منى ومن صديقه إبراهيم افندى غطاس وكان حزينا لأن يحدث لك مكروه فى فرح ابنته! كان مستعدا لأن يستدعى لك أكبر طبيب فى مصر!!»

ضحك عبد البصير فى امتنان وجعل يشكر الرجل. دخل عليهم رجل أكثر أناقة، أشيب الشعر طويل السوالف مستدير الوجه. تلقاه والد العروس بحفاوة؛ قدمه إلى عبد البصير:

- «ابن أخى! مدير عام البرامج فى الإذاعة! وهو إذاعى قديم وليس إداريا! اشتغل فى الإخراج وتقديم البرامج سنوات طويلة!!»

سلم عليه عبد البصير بحرارة. قال الرجل:

- «المتعهد كلمنا عنك كثيرا كلاما كبيرا!! ومنذ بضعة أيام كان عندى مطربة هاوية اسمها سعدية المليجى فكلمتنى عنك أيضا فعجبت من هذه المصادفة واندهشت لما سمعت بما أصابك!!»

الرعشة والشحوب واضحان على وجه عبد البصير، لكنهما شحوب ورعشة العاشق الذى أيقن أن سره قد فُضح ولم يبق إلا الاعتراف به، فسأل بلهفة فاضحة:

- «سعدية المليجى كانت عند حضرتك؟! وما المناسبة فى أن تتكلم عنى؟!»

قال الرجل الأشيب:

- «إنها بنت نظيفة ومحترمة جدا!! لجنة الاستماع تترك صوتها وتتغزل فى جمالها!! البنت مصابة بعقدة نفسية من جمالها! تكره جمالها ولا تطيق كلمة إطراء واحدة فيه!! لديها اعتقاد بأنه يلفت الأنظار عن صوتها! تقول إنه يهدد مستقبلها فى عالم الغناء! وهى محقة بصراحة! الغريب أنك تسمعها على شريط فتعتقد أنها من كبار المطربات بلاشك! لكن أن تسمعها وأنت تراها وجها لوجه فإن كل انتباهك لابد أن ينصب على جسدها!! البنت دخلت لجنة الاختبار عدة مرات ويسوء حظها من الربكة التى تعتريها فلا تحسن الأداء أمام اللجنة! واللجنة لا تعترف بالشريط أو الاسطوانة! تحب أن تسمع الشخص بنفسه!! آخر مرة اشتكت لى من سوء حظها فواسيتها وطمأنتها خيرا!! لكنها فى انفعالها قالت إن المواهب الحقيقية فى البلاد محرومة من ميكروفون الإذاعة بل إن الميكروفون هو المحروم منهم! قلت لها مثل من؟ قالت فى الحال عبد البصير الصوفانى كعازف كمان!! وذكرت بعض المطربين والموسيقيين والمؤلفين لكنها تكلمت عنك كثيرا فى حماسة كبيرة!!»

من فرحته أطلق ضحكته البلهاء الصفيحية، ثم جعل يردد كالأبله كأنه يحدث نفسه:

- «غريبة والله مع أنها لم تسمعنى!!»

قال الرجل الأشيب:

- «من سوء حظنا ألا نسمعك!!»

ضحك عبد البصير فى حرج، ثم تلعثم قليلا، لكنه ما لبث حتى اندفع فى نبرة غرورة حميمة قوامها الثقة والزهو عند الموهوبين موهبة غير عادية مما يجعل غرورهم محببا إلى نفس من يراه. قال:

- «بصراحة إن ما حدث لى خير وفضل من الله! كنت سأحتقر نفسى إلى الأبد إذا اشتغلت مع هذه الفرقة! لقد صدمت حين رأيتها! وتقززت من منظرهم على المائدة! خوفى من الفضيحة شل مخى عن التصرف فوقعت مغشيا على! خفت أن يرانى أبى بطريق الصدفة فيشمت فى مدى الحياة!!»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال المتعهد كالمعتذر:

- «أعرف! وأنا مضطر! لم أجد سواهم! وقلت هذا لإخوانى أصحاب الفرح! إنى غير راضٍ عن الفرقة لكنهم كانوا قد حددوا الموعد وانتهى الأمر! وعلى كل حال ربنا فرجها!!»

أوضح والد العروس مشوحا فى ابتهاج:

- «جئنا لك بإبراهيم افندى غطاس! فى ظرف ثلث ساعة ذهبت بعربتى الفورد الأصيلة فجئت به! وهو فى الطريق مرّ على اثنين من كبار مطربى طنطا فأتى بهما: محمد صيام وسميره الشافعى! المطرب وزوجته! تصور أنهما أنعشا الفرح بالفعل!!»

ابتهج عبد البصير؛ هتف:

- «حلو! لو أن إبراهيم افندى معى فإننى أسمعكم ما تشاءون! وضارب الرق! فقط لا غير!»

قال المسئول الإذاعى:

- «بسيطة! تعال معى!»

اجتازوا حديقة النادى. مرّوا بسرادق الفرح الصاخب الهازل المبتذل؛ فمن الواضح أن العاهرة تفرض وجودها بقوة الغوغائية والصفاقة وقلة الحياء؛ ومن الواضح أيضا برغم ذلك أن جمهور الفرح مبسوط ومنبعج على الآخر؛ فيالها من مفارقة؛ إنه إذن ليس جمهوره فالحمد لله أن حيل بينه وبينه؛ ثم تبسم قائلا لنفسه: أصحاب الفرح يتذوقون الفن الرفيع، والفرقة التى تحيى فرحهم من أحط الفرق، والجمهور أشد انحطاطا منهما معا!! وهنا انطلقت ضحكته الصفيحية جزلة مزهوة كأنه اكتشف إحدى النظريات الرياضية العميقة. وحينما سأله المتعهد عما أضحكه، شوح بيده الغليظة حول رأسه قائلا: الدنيا!! فلم يعلق المتعهد، ومضى مهرولا.

عند خروجهم من النادى اتجه المسئول الإذاعى إلى سيارته الفيات الصغيرة المسماة بالقردة؛ وأومأ لوالد العروس أن هات الشلة وإبراهيم أفندى والرقاق وتعالوا ورائى إلى البيت. ثم فتح السيارة وركب؛ وفتح الباب المجاور له فركب عبد البصير؛ فى حين اتجه المتعهد إلى السرادق لاستدعاء إبراهيم افندى والرقاق؛ واتجه والد العروس إلى سيارته الفورد ففتحها وأدار المحرك وجلس فى انتظارهم.

(٣)

كان بيت المسئول الإذاعى جميلا، يقع على الطريق الزراعى مباشرة، وخلف ظهره - لصقه - بيت والد العروس. للبيتين ملاحق صغيرة كالعشش والأكواخ. من الواضح أن الأرض الزراعية المحيطة بالبيتين تتبع العائلة فيما يشبه العزبة الصغيرة التى يملكها أعيان التجار وأصحاب مصانع الغزل ويستأجرون من يزرعها

من الفلاحين والتملية. كانت عناقيد اللمبات الكهربائية الملونة تزين البيتين والطريق المؤدى إليهما؛ إذ العروس ستنتقل من هذا البيت إلى ذاك؛ فالعريس ابن عمها وزيتهم فى دقيقهم كما تجرى عاداتهم منذ سنوات طويلة.

لصق الجدار الخلفى لبيت والد العروس، الغارق فى المزارع المحاطة بأشجار الكافور والجزورين والصفصاف والجميز؛ فُرشت الحصائر والأكلمة والمساند والشلت. جيء بعدة الشاى والجوزة بكل ملحقاتها؛ وبسلال الفاكهة الطازجة، وصوانى الهريسة والبسيمة والشكلمة. نشط خدم كثيرون على قيام القعدة فى دقائق معدودة.

الأنوار خلف ظهورهم تكاد تختفى. اعتادت عيونهم الظلام الذى بدأ يرق ويألفهم فصارت القعدة تنير نفسها بنفسها فى اكتفاء ذاتى، كل شيء فى القعدة يضيء نفسه، الأوانى النحاسية والأكواب الزجاجية وعلب السجائر والقداحات وبصائص النار والأوتار والأفكار والمشاعر. كان عبد البصير ينوى أن يسمعهم إحدى ثلاث قطع من تأليفه يحفظها إبراهيم أفندى جيدا: (نداء)، (موسيقى الشباب)، (ابتهالات). صار يدوزن أوتاره وإبراهيم افندى يضغط عليه؛ فصارت الأنغام العشوائية المقطومة تطرق آذان العشب ووبر عباءة الليل وشواشى الأشجار وأحمال الحطب والقش على الأسطح المتناثرة على امتداد البصر؛ فاستيقظ كل ذلك وتحفز وانتعش.

ما إن تحرك القوس حتى بدا كلاعب الكرة وهو يتقهقر قليلا ليندفع جريا يشوط الكرة بكل عزمه. بضع سحبات عشوائية من القوس أظهرت مدى فتوته وطغيانه؛ حتى إذا ما انطلق لم يعد، كهداف ساحر علق الكرة فى قدميه واخترق الملعب لا يأبه بمدافع أو محاور أو منافس كل أولئك يتراقصون أمامه وحوله فاقدى الإرادة والرشد؛ حتى أن إبراهيم افندى ظل متجمدا فى استعداده فاغر الفم ينتظر عودته دون جدوى.

كان الهدير المضطرم فى صدره فى قلبه قد راح يمور بعنفوان باحثا عن منفذ للخروج؛ فإذا بالقوس يملى على أنامل يسراه حركة جديدة تماما. فى الأنّة الأولى للأوتار اعتدل جميع الجالسين فى قعدتهم، اتخذوا وضع إنصات مهيب. من الأنّة خرجت الآهة الملتاعة، فى صرخة متنامية حومت على رءوس المنصتين كروح إنسانية تعافيهم بالعافية قبل أن تبث شكواها إليهم. قالوا فى تشكيلات سمفونية منتشية:

- «يا سلام! الله الله الله! يا عينى! يا حنين يا حنين؟ قُل يا جَبار! يا شيطان! سبحان العاطى!!»

ومصمصوا بشفاههم فى نبرة استعبار. على أن الصرخة الوترية عادت تحوم من جديد على استحياء، تعلو ثم تخفت ، تقترب وتبتعد، كوجه عذراء خفير يحاول أن يطل من فتحة المشربية لكن الحياء سرعان ما يواريه عن الأنظار . قال المسئول الإذاعى :

« .. لكأن القمر يطل من خلف السحاب فيخفيه السحاب كأنه يخاف عليه منا أو يخاف علينا منه!!.»

نظر بعضهم فى السماء قبل أن يدركوا مغزى العبارة، ثم ابتسموا حينما أشرق المعنى فى مخيلتهم . لحظتئذ اندلعت صرخة الكمان كمارد حطم القمقم وانطلق؛ صارت تزغرد بالألم، تبوح شيئا فشيئاً بلواعج مشتاق إلى

الحرية يكاد يحطم أسوار سجنه يوصل صوته إلى أعلى ذروة فى السماء . البوح يتصاعد فى انتشاء؛ كالطير يرقص مذبوحا من الألم؛ يشف، يحكى تفاصيل عشق عذبه النوى؛ أضناه الجوى؛ أمجنون ليلى يلف على الديار ديار ليلى يقبل ذا الجدار وذا الجدار؟ وما حب الديار سكن قلبه ولكن حب من سكن الديار؟! أبائع سريح من أولاد البلد يقف تحت شباك محبوبه منانيا على بضاعته واضعا فيها كل صفات وأوصاف محبوبه المحتجب؟! أشهرزاد جمعت صويحباتها يرفلن فى الدمقس وفى الحرير يحملن الدفوف والمزاهر يطربن بها شهريار حتى يستلبه الوجد فيؤجل موعد إراقة الدم يوما آخر؟! ربما وربما، وربما .

صور عديدة لانهاية لها راح المسئول الإذاعى وأبناء عمومته يرددونها يشرحون بها ما أحدثه العزف فى مخيلاتهم من تصورات ومشاعر؛ بعد أن ألهبوا أكفهم بالتصفيق الحار. وضح أنهم جميعا لم يتوقعوا أن يكون العزف على هذا المستوى الجبار غير الطبيعى من عازف أمىّ. قال والد العروس مشوحا بذراعه فى غبطة كبيرة كطفل عجوز مرح :

- « فعلا! أنت لا يصح أن تعزف مع هؤلاء الأرزقية! أنت من طبقة أخرى! أنت قطب وهم رعاع! أنت جعلتنى لأول مرة فى حياتى أتمنى أن أكون عازفا على هذه الآلة التى أراها الآن صوتا من أصوات السماء !!»

قال المسئول الإذاعى :

- « العجيب يا أستاذ عبد البصير أنك جعلت هذه الآلة الغريبة مصرية صرفة! هل تدربت على هذه المقطوعة كثير!؟!»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضحك عبد البصير ضحكته العالية السانجة الشبيهة بصوت صفيح يخبط فى بعضه . قال :

- « عمرى ما عزفتها قبل الآن لقد ارتجلتها فور اللحظة! من واقع اضطراب عاطفى أعيشه الآن !!»

شد والد العروس طوق سترته بيديه تعبيرا عن ذهوله، أما المسئول الإذاعى فقد شوح صارخا :

- « لا يمكن قل كلاما غير هذا يارجل ! أأنت ارتجلت هذه المقطوعة الآن؟! إنك إذن لجبار جبار جبار!!»

ثم استدرك ليثبت خبرته بالتذوق الموسيقى :

- « أظنها من مقام الـ ...»

أنقذه عبد البصير من ورطته:

- « حجاز كاركورد!!»

قال المسئول الإذاعى :

- « جميل ! جميل جدا !!»

قال عبد البصير بكل براءة وبساطة :

- « مارأيكم لو سميتها: المشربية؟!»

صفق المسئول الإذاعى طربا وإعجابا بالاسم، وأضاف : - « أصبت ! ليس لها اسم آخر! فعلا ! المشربية!»

قال عبد البصير :

- « خلاص! فلتكن المشربية !!»

عادت الدهشة إلى المسئول الإذاعى :

- « ولكن : أستاذ عبده ! هل يعقل أنك ارتجلتها كلها الآن من الذاكرة من وحى اللحظة؟!»

قال عبد البصير مشيرا إلى صدره :

- « لكنها كانت موجودة هنا من وقت طويل!!» مط المسئول الإذاعى شفتيه مستغرقا فى تأمل عميق .

دارت الجوزة عدة دورات، ودارت أكواب الشاى . دارت كتلك رأسه من النشوة . عزف لهم - يشاركه إبراهيم أفندى والرقاق - موسيقى : الشباب، نداء، ابتهالات، ثم المشربية ثانية، فخامسة تحت إلحاحهم . ثم انخرط فى تقاسيم حرة؛ ثم غنى بالكمان أغنيات : على بلد المحبوب ودينى، الأمل، الليلة عيد، فى نور محياك .

انهالت النقوط على حجره من كل ناحية، أوراق من فئة الخمس جنيهات، تتساقط أمامه وهو لاه عنها تماما؛ كل متعته وسعادته أن تستمر قدرته على إسعاد هؤلاء والاستحواذ على إعجابهم؛ هذا منتهى طموحه فى الدنيا. وكانت سعدية المليجى حاضرة فى أفراح، وأفراح مائلة أمامه لا تريم، مرة بقميص النوم، ومرة فى ثياب سعدية فى غمرة الحماسة ولغط الإعجاب كان الهم الذى يكبل رأسه هو الدعاء إلى الله أن يلهمه طريقة جهنمية - غير مباشرة - ينقذ بها أفراح من حبسها فإن إنقاذ أفراح من هذه المحنة القاسية البشعة يعادل زواجه من سعدية المليجى . هكذا خيل إليه .

انتبه إلى كومة النقود المبهرة على حجره؛ جفل كأنه لم يرها من قبل، حاول إزاحتها قائلا فى حرج حقيقى صادق:

- « ما هذا ؟ لا لا ! لاداعى ! أنا لست الاتيا يا أسيادنا !!» لكن والد العروس حلف بأغلظ الأيمان ألا يردها. تطوع المتعهد بجمعها وتطبيقها بعناية، حاول وضعها فى يد عبد البصير، فراح يبعد يده فى إصرار. فمد المسئول الإذاعى يده قائلا : هاتها؛ سلمها له المتعهد فى كثير من الحسرة ظنا منه أنه سيردها لأصحابها . إلا أن المسئول الإذاعى سحب صندوق آلة الكمان ففتحه، وحشر المبلغ فى العلبة الصغيرة الملحقة بركن فى أعلى داخل الغطاء؛ ثم أغلق الصندوق وتركه بجواره. فعل ذلك بشكل رصين فيه حسم باتر فلم يعترض عبد البصير على هذا التصرف الكريم؛ لكنه قال بشىء من الحرج :

- « يا أسيادنا ! أولى بهذا المبلغ إخواننا!!»

وأشار إلى إبراهيم أفندى والرقاق، فهز والد العروس رأيه فى موافقة وأضاف:

- لا شأن لك بهم ! سنرضى الجميع أربعة وعشرين قيراطا: هذا المبلغ البسيط لك وحدك هدية منا! ولك مع المتعهد حساب آخر :لا فلوس تكفى سعادتنا بك الليلة!!»

فامتثل لهذا الرأى، وعدل القوس بين أصابعه، شرع يعزف أغنية:[فى نور محياك] لأم كلثوم. ومنها إلى اغنية [ياصباح الخير ياللى معانا]، فراح اللحن يعانق ملاءة الضوء اللبنى الهفهافة وأكواب الحليب التى امتدت أمامهم مع أطباق القشدة والفطير السخن ذى الرائحة النفاذة.

وكانت شمس الصباح الخضراء قد اشتد حيلها فغمرت الأفق كله حينما شرع عبد البصير يضع كمانه فى صندوقها، عندها أخراج المسئول الإذاعى محفظته، تناول منها بطاقة تحمل اسمه وعنوانه وأرقام هواتفه قدمها لعبد البصير، رجاه أن يمر عليه كلما سافر إلى القاهرة، قال له إن مستقبله الحقيقى فى القاهرة، وإنه يجب أن يعجل بالرحيل إليها، وكان الخبر قد وصلهم بأن الفرقة ركبت وغادرت منذ أكثر من ساعتين، فأصر والد العروس أن يقوم بتوصيل عبد البصير والمتعهد وإبراهيم افندى والرقاق حتى أبواب بيتهم.

فيما هم يستعدون للرحلة جاء فلاح يهرول متهدل الوجه شاحب الملامح يبدو عليه الكثير من الاضطراب لكنه يبذل جهدا كبيرا لكى بيدو طبيعيا. مال على أذن والد العروس، همس بشىء تهدلت له ملامح والد العروس واضطرب وشحب، اقترب منهما المسئول الإذاعى واستفهم بالإشارة، مال عليه والد العروس هامسا فإذا به يضطرب هو الآخرو يتمتم:

- «لاحول ولاقوة إلا بالله! وهل هذا وقته!!»

ثم قال لوالد العروس:

- «خليك أنت وأوصلهم أنا بسرعة!!»

شعر عبد البصير أن فى الأمر شيئاً محرجاً للغاية. تقدم منهم قائلا فى إصرار:

- «لا أنت ولا هو! سنأخذ عربة من عربات الأجرة!!» إلا أن المسئول أسكته بإشارة حاسمة من يده؛ شفعها بقسم غليظ أن لا أحد يوصلهم سواه؛ ثم أشار إليهم أن يتبعوه نحو سيارة والد العروس باعتبارها أكبر من سيارته.

السيارة راحت تنهب الطريق بسرعة جنونية. وزع عبد البصير السجائر عليهم؛ استوعب نفس الدخان بعمق ثم قال للمسئول الإذاعى برجاء حار:

- «أمانة عليك يارجل أن تصارحنا! هناك شىء خطير حصل! ما هو ؟ أرح قلوبنا أراح الله قلبك! لا تتركنا مشغولين عليكم بعد أن أحببناكم من كل قلوبنا!!»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شوح المسئول الإذاعى بذراعه فى فروغ بال يخفى به مافى داخله من أسف:

- «حادث سخيف أخطأ التوقيت!!»

سأله عبد البصر بلهفة:

- «خير إن شاء الله؟!»

- « بنت عمى مثقفة! ، فنانة! فى السنة الثالثة بكلية الآداب بالإسكندرية قسم اللغة الإنجليزية! متفتحة كالوردة طول عمرها متفوقة!! جاءها خلل مفاجئ فى عقلها كما يزعم عمى الذى هو أكبر من عمى والد العروس وهو شديد قاس ! والله أعلم بالحقيقة لكن عمى عامل البنت بقسوة شديد لمجرد أن لها ميولا فنية !! منعها من الجامعة حبسها فى البيت!! الليلة نسوا باب غرفتها مفتوحا لأول مرة بعد ثمانية أشهر من الحبس لحظات خرجت فيها إلى المطبخ فنقلت منه الجاز والكبريت وحينما أعادوا إغلاق الباب عليها لحظة الإتيان بك من البيت أشعلت النار فى نفسها! ماتت طبعا!!»

ومسح دمعة تحدرت على خديه..

- «ماتت؟!»

هكذا صرخ عبد البصير بغير وعى صرخة فزعة من قلب مكلوم؛ وكاد يستطرد : ماتت أفراح؟! لكن الله ألهمه فسكت؛ انكمش فى المقعد مضطربا ينتفض من الغيظ والغضب يريد أن يبكى يملأ الدنيا صراخا يعود إلى عمها فيطلق عليه الرصاص، لكنه جاهد ليحتفظ بتوازنه.

حينما فتحت له خالته باب شقتها دلف إلى حجرة الصالون صامتا مكبوسا يجز على أنيابه يصادر دموعه التى تتدافع فى مقلتيه بعنف وحرارة. قالت خالته:

- «مالك ياحبيبى؟ مزرود وكاتم فى روحك؟!»

قال بصوت محتبس:

- «إرهاق! كنت فى فرح وتعبت!!»

ربتت على ظهره:

- «تشرب شاى بالحليب؟!»

قال: «القهوة أفضل»

فمضت؛ اختفت فى المطبخ. فتح صندوق الكمان ليأخذ المبلغ بغير حماسة؛ لكنه أبقى الكمان فى يديه شارداً مشتت الفكر مضطرب الأعصاب. كان يريد أن يبكى بحرقة أعنف وأحر بكاء .. فبكت بدلاً منه الأوتار.

حسين حموده

تغريبة الفرائس

قراءة فى رواية فتحى امبابى «مراعى القتل»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* فتحى امبابى: (مراعى القتل) ، النهر للنشر والتوزيع، القاهرة ، اكتوبر ١٩٩٤ .

-١٠-

هذه الرواية - بطموحها، وحجمها، ونزوعها إلى الإلمام بكل شىء عن تجربة عريضة ممتدة - تكاد تنتمى إلى «كلاسيكيات» القرن الماضى؛ ولكنها - مع ذلك - عمل مثقل بعوالم وبهموم بعض من أبناء هذه الحقبة التى نعيشها، فى نهايات هذا القرن.

لن تجد ، عند الانتهاء من قراءة هذه الرواية، ما يلبى مطلبك إذا كنت تبحث عن الاستمتاع بتقنيات جديدة مستحدثة، أو بلعبة شكلية تواكب منجزات الرواية الغربية المعاصرة.. ولن تصل - عند الانتهاء من هذه القراءة - إلى تصنيف قريب تستطيع أن تدرج فيه، بسهولة، هذا العمل ضمن تيارات فنية باتت شائعة مستتبة .. وأخيراً، لن تعثر، بيسر، على قانون يفسر لك لماذا بات هذا العالم الراهن، الذى تجسده الرواية، منقسماً انقساماً حاداً بين جلادين وضحايا، أو بين قتلة ومقتولين. ولكنك - فى كل الأحوال - فور أن تطوى الصفحة الأخيرة فى هذه الرواية التى تتجاوز أربعمائة صفحة من القطع الكبير، سوف تكون قد اكتشفت أن التعبير البسيط ، المباشر، يمكن أن ينطوى على جمالٍ ما؛ وسوف تكون قد رأيت، بوضوح مؤلم، تلك الجراح المفتوحة لعدد هائل من بنى البشر، فى وطن بعينه أو أوطان بعينها، الذين سقطوا ويسقطون ضحايا أو فرائس لمخالب وأنياب ممارسات كبرى خاطئة، وسوف تكون قد سمعت صرخاتهم وأناتهم التى تتردد دون غوث، فى برية هائلة، تطال مدناً وقرى وأودية وصحراوات مترامية، تختصر الوطن العربى كله؛ وأخيراً سوف تكون قد تلقيت، بجلاء مؤسٍ ، بوجهم الأخير، فى احتضار مأساوى، عن حيوات كانت مثقلة بمفارقات موجعة، وكانت حافلة بتمزقات لا أول لها ولا آخر .

تتشكل معالم رواية **فتحى امبابى** (مراعى القتل) هذه، بفصولها الأربعين، من ثلاثة قطاعات أساسية : قطاع يرتبط بتغريبة بنى هلال الذين هاجروا من نجد إلى تونس، مروراً بمصر وليبيا باتجاه الغرب، فى زمن قديم. وقطاع يرتبط بتجربة المقاتلين فى «الفوج ٨٩» الذى كان ضمن القوات المصرية التى واجهت جيش الدفاع الإسرائيلى، فى سنوات «حرب الاستنزاف» وما بعدها. وقطاع يرتبط بحياة كاملة، راهنة ومستعادة ، وتراچيدية تقريباً، لواحدٍ من أفراد هذا الفوج «عبدالله عبد الجليل»، الذى ارتحل فى «تغريبة جديدة» متسللاً عبر الحدود من مصر إلى ليبيا، مع آلاف المتسللين الباحثين عن «لقمة العيش» ، دون أية أوراق رسمية، وتحت وطأة ضغوط ومطاردات وأخطار لا حصر لها، فى «زمن السادات» أو زمن الصلح الرسمى الأول مع إسرائيل .

-٢-

هكذا ، تمثل تجربة القتال أو الحرب ، بتفاصيلها، محوراً من المحاور التى تنهض عليها (مراعى القتل). وتمثل «سدود» - إحدى قرى الدلتا فى مصر - التى أنجبت «عبدالله» فى زمن قديم، ثم لفظته لقيطا فى زمن حاضر، محوراً ثانياً من محاور الرواية. وتمثل تجربة التسلل عبر الحدود إلى ليبيا، بكل ما يتصل بها (السير على القدمين وقطع مئات الكيلومترات، من مدينة ليبية إلى أخرى ، والنوم فى العراء تحت سطوة البرد والمطر اللذين يبدوان «تيمة» تتردد بطول الرواية، ومواجهة الموت المحدق أو خطر السجن الوشيك ..إلخ) محوراً ثالثا فى الرواية.

وتنتظم هذه المحاور / التجارب، وتتداخل وتندمج، بموازاة اقتطاعات من إحدى روايات «السيرة الهلالية»، تمثل فى فصول (مراعى القتل) صوتا تعليقيا، شبيها بكورس إغريقى، يربط المأساة القديمة بالمأساة الجديدة، ويستخلص الحكمة مما جرى ويجرى، ويقيم موازاة متصلة بين «أبطال - فرسان» قدامى بحثوا عن تحققهم فى أرض نائية عن مسقط الرأس، وموطن الوعى الأول، ونجح بعضهم فى ذلك، وبين «أبطال»(اقرأ: مقلوبين؟) آخرين، جدد، مهمشين بلا صيت، محض أدوات تنقاد لقرارات الحرب وقرارات التوقف عن الحرب، واجهوا الموت المجانى وغير المجانى، ومات (استشهد) بعضهم بالفعل، وتحولوا - ببساطة - إلى أرقام ضائعة أو غائبة.

قد تتداخل تجربة «سدود» وتجربة «التغريبة الجديدة» فى ليبيا؛ حيث نرى عبد الله - المقاتل القديم، المتسلل الجديد - يجد نفسه هناك مدفوعاً إلى المقارنة بين آلام راهنة وآلام سابقة؛ بين أوجاع أرض الغربة وأوجاع أرض الطفولة؛ ولكن تظل «سدود» - فى مجمل الرواية - أول الانتماءات وآخرها؛ الأرض التى تجبّ كل أرض، بدء العالم ومنتهاه - فيما يرى عبدالله الذى يحلم بأن يعود إلى سدود ليستقر مع زوجه وطفله الذى تركه رضيعا.. أو تظل سدود - بكلماته هو - «واحة وسط الخراب الحزين»، «يهرب إليها ويعود» (انظر ص ٢٦١). إن عبدالله يرى «كل المدن خادعة (...) أما سدود نفسها فلا تخدع أحداً، كل شئ فيها مكشوف، فى الحاضر والماضى (...) جدران ضنينة تفوح بسيرة تاريخ الأجداد» (ص ٣١٣).

- ٣ -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعيداً عن «سدود»، وعن «سيرة تاريخ الأجداد»، يعانى عبدالله التوزّع فى متاهة حاضره . يقاتل قتاله العبثى الجديد، بلا أعداء محددين، ويتساءل تساؤله المتكرر، دونما إجابة: «ألا أيها الليل هل لك من صباح» (انظر، مثلا، ص ٣٥٥)، ويظل يتخبط وسط الدياجير التى تحيط به، وتجعله لا يرى أية بارقة من ضوء. ويتساءل أيضا، تساؤله الأعم، حول مصير مصر التى لفظت أبنائها؛ «مصر التى تتقيأ جوفها فى تعب»؛ كأن هؤلاء الأبناء لم يدخلوا حرباً - حقيقية - من أجلها ، وكانوا وقوداً لهذه الحرب. ويتساءل، كذلك، عن العبث الشامل المطبق : «ماهذا العبث فى مصر الأمس؟ .. ما هذا العبث فى مصيرنا اليوم؟» (ص١٠٣) . ومن هذه التساؤلات، الفردية لكن المتصلة بمصير جماعى، ينتهى عبدالله إلى تساؤله الذى يبلور تجربته وتجربة من حوله، من المهشمين المتعبين أمثاله، داخل مصر وخارجها : «ما الفرق بين المهاجرين فى الوطن والمهاجرين خارج حدوده» (ص١٥٥). وهكذا ، من مثل هذه التساؤلات، يصوغ عبدالله عالم زمنه المؤلم ، الذى حوّله إلى فريسة لعلاقات وأنظمة ؛ تتخطاه وتجاوزه ، تحيط به وإن لم يرها ولم يدركها، وتجعل منه محض واحد ضمن قطعان الفرائس المواجهة بمخالب وأنياب كلية القدرة، مشرعة، متربصة، قادرة على التمزيق والنهش والافتراس.

-٤-

يختصر عنوان الرواية، «مراعى القتل»، وتجسد تفاصيلها الفنية جميعا، تلك الثنائية التى بات العالم منقسما خلالها إلى صيادين وفرائس. ينتمى الراوى إلى الطرف الأخير من هذه الثنائية، ويستكشف ويكشف آلاف الأشكال والدرجات من الأخطار والوطأة اللتين تعانيهما هذه الفرائس؛ إذ تساق جماعات وحشوداً إلى تلك المراعى الهائلة، التى تختصر مدنا وقرى وصحراوات ممتدة، نحو مصير نهائى: الموت.

فى هذه السياق، يمثل العنوان - «مراعى القتل» - بؤرة مهيمنة فى حقل دلالى مفتوح، متعدد المستويات، يشار إليه ويتم الإلحاح عليه، بشكل متكرر، فى سرد الرواية وفى خطابات الشخصيات ومونولوجاتها: «.. قادة هذا الوطن لم يحترموا قط أبناءه، أو أن أبناءه قطيع من الماشية.. من يستطيع أن يحمى جسدى من مراعى القتل» (ص ٢٦١)، «والآن لا أرى سوى قطيع من الشياه.. لا أرى بطلاً يقاوم عصى الرعاة»، «شياه (...) تلقى عبر الحدود، كما سيقت للحرب من قبل» (ص ٣٢٠)، «ارع يا ابن عبدالجليل.. ارع يا بقرة يا ابن البقرة» (ص ٣٣٣)، «اطلق سيقانك [كذا] للرياح مثل الفريسة فى المراعى» (ص ٣٣٥)، «حدثت جلبة شديدة تداعت لها أبدان الجالسين كشياه فى حظيرة» (ص ٣٤١)، «جعلوا منا غنم [كذا] ترعى فى مراعى الجهل والخوف» (ص ٣٥١)، «مدّ أنفك شمّ الرياح كما غزال يرعى فى مراعى القتل والخوف» (ص ٣٧٩ - وانظر أيضا صفحات: ٣٣٠، ٣٧٣، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٩، ٣٩٢، ٣٩٩، ٤٠٧).

-٥-

هذا الحقل الدلالى، الذى يومئ إليه العنوان إيماءات متكررة، يتم رصد تفصيلاته، وربطه بتجارب قريبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونائية، وبأزمنة راهنة ومنقضية، وعوالم مرجعية فردية وجماعية، خلال أقسام الرواية جميعاً.

تنقسم الرواية إلى أربعة أجزاء ، تتضمن أربعين فصلاً مقسمة، بدورها، أقساماً داخلية. الحركة، عبر هذه الأجزاء والفصول والأقسام، حركة مراوحة على مستوى الأماكن والأزمنة؛ حيث ينتقل الرصد الروائى من الصحراء الفاصلة بين مصر وليبيا، إلى سيناء والضفتين الشرقية والغربية لقناة السويس، إلى القاهرة، إلى «سدود»، إلى بعض المدن الليبية (طبرق وبنغازى) حيث عاش عبدالله فترة قصيرة، حياة شبيهة بالموت. وأيضا تنتقل الرواية من حاضر عبدالله، فى السبعينيات، إلى زمن طفولته، إلى الأزمنة التى قطعها من هذه الطفولة إلى حاضره.

كذلك، فى هذه الأجزاء والفصول والأقسام، تتحرك مراكز السرد من الاهتمام برصد شبه تسجيلى، شبه توثيقى (انظر مثلا ص ١٧٩) ، إلى الاحتفاء بتقديم «معلومات عسكرية» مطولة - ومتخصصة تقريباً - عن آلات القتال ومناوراته (انظر مثلا ص ١٤٨) ، إلى الحرص على اقتطاع تحليلات مستفيضة لواقع اقتصادى سياسى اجتماعى (انظر مثلا ص ٢٩٤) ، وأخيراً تتضمن الرواية إلماماً بوجهات نظر متنوعة ومتباينة، حول قضايا عدة، تمثلها«نقاشات شواء» تدور فى جلسات خلوية، بين عبدالله وشخصيات أخرى عربية، التقاها وعرفها واتفق معها واختلف ، فى تغريبته الجديدة (انظر مثلا ص ٣٠٢).

-٦-

هذه الحركة خلال هذه التجارب والأماكن والأزمنة، يظل عبدالله يمثل محورها الأساسى ؛ حيث تتقاطع كلها مع تجربته الفردية الجماعية، وتتصل - بهذه الوشيجة أو تلك - بوقائع سيرته المثقلة بالآلام.

هذه السيرة ، التى ماينى عبدالله يوازى بينها وبين سيرة الهلالية، ويقابل بين «تغريبته» مع رفاقه و«تغريبتهم»، تكشف ذلك المسار الذى مرّ به عبدالله حتى انتهى إلى موقع الفريسة، بلا حول: كيف أنكره، وسرقه، المقربون من أهله، وكيف أمضى ست سنوات على «الجبهة» تحت وطأة الهجوم المتلاحق من سلاح الطيران الإسرائيلى والقصف المدفعى وهجوم المدرعات، ثم كيف كان من الناجين القليلين من هذا الهجوم وهذا القصف، وقد خرج منهما بوسام بطولة لم يعد يجدى فى شىء، ولم يعد أحد يعيره اهتماماً. وفى مواقع قريبة من هذا المحور، نتعرّف رفقة عبدالله فى «الفوج ٨٩»، الذين شاركه بعضهم فى رحلة تسلله المهلكة إلى ليبيا، وكيف تحوّل هؤلاء المقاتلون القدامى، فى زمن هذه الرحلة، إلى محض أرقام فى حشد اللاهثين الباحثين عن سبل العيش، بل عن سبل البقاء.

يتغير، فى هذه الحركة، العالم من حول عبدالله، وتتغير علاقته بهذا العالم، كما تتغير - فى الرواية - طرائق رصد هذا العالم وهذه العلاقة. ويتحول عبدالله من شخصية محورية محكى عنها إلى راو أحيانا، وإلى مروى عليه أحيانا أخرى، فى لعبة من الانتقال بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رضوى عاشور

مَرْيَمة

فصول من الجزء الثانى من ثلاثية غرناطة

هذه هى الفصول الثلاثة الأولى من رواية مَرْيَمة وهى الجزء الثانى من ثلاثية غرناطة (صدر جزؤها الأول عن دار الهلال فى أبريل ١٩٩٤، ويصدر الجزءان الثانى والثالث عن نفس الدار فى يوليو القادم). وتتناول الرواية، عبر حياة أجيال متعاقبة من نفس الأسر، مصيرعرب الأندلس فى الفترة من ١٤٩٢ إلى ١٦٠٩، وهى الفترة الواقعة بين سقوط مملكة غرناطة والترحيل النهائى لعرب الأندلس.

تدور أحداث هذه الفصول الثلاثة فى الستينيات من القرن السادس عشر. ونلتقى فيها بشخصيات تعرّفنا عليها فى الجزء الأول من الرواية. نرى مريمة جدة، ونعيم بعد عودته من «العالم الجديد»، ويظهر طيف سليمة التى انتهى الجزء الأول بإعدامها حرقا على يد محاكم التفتيش.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١

قالت مريمة: «رأيته بعد الغسق بقليل، ظننته القمر إذ كان كبيرا ومضيئا، ثم رأيت القمر فى الجهة الأخرى فاستغربت. بعدها نمت فرأيته مرة أخرى ولكنه كان فى الحلم أكبر. كان نحاسيا ومتوهجا ومشرفا على جبل، وعلى الجبل وعلٌ عظيم تعلو رأسه قرون شجرية ملتفة. وكان الوعل ساكنا كأنما قُدَّ من صخور الجبل الذى يقف على قمته. ثم استيقظت».

رفعت مريمة طرف ثوبها ومسحت العرق المتفصد على جبينها. أما المرأة المتربعة بجوارها على البساط فأخرجت من جيبها حقا جديدا صغيرا وفتحته، غمست فيه طرفى إبهامها وسبابتها وأخذت منه قدرا من مسحوق أحمر داكن، قربته من فتحتى أنفها واستنشقت بقوة. مرت لحظة صمت أعقبها عطس متكرر.

عطست أم يوسف عطسة أخيرة، ثم هزت رأسها ثم مسحت أطراف أصابعها فى خرقة وضعتها بالقرب منها، ثم أمسكت بقلم وورقة، وخطت أرقاما وحروفا.

لم تغلق مريمة باب الرجاء، ظلت تتطلع إلى المرأة العارفة التى بدا وجهها مستغرقا ومقطبا انفرجت أساريرها قليلا ثم انفرجت أكثر فانفلت من مريمة السؤال:

- خير ؟!

تنحنحت أم يوسف ثم قالت:

- مارأيته يا أم هشام هو النجم المذنَّب وهو لا يظهر إلا منذرا باشتعال الفتن وتبدُّل حال بحال إذ ينبئ بزوال مُلك الظالمين وهلاكهم الوشيك. والسؤال هو متى يتحقق ذلك؟

كررت مريمة العبارة وهى تلتقط أنفاسها التقاطا:

- متى يتحقق ذلك؟!

- بعد سبع سنين إذ يكون الأول من شهر محرم يوم سبت فتتوافق هجرة رسولنا الكريم مع ذكرى اليوم الذى خلق الله فيه آدم. وحين يحدث ذلك، يقول العارفون من أجدادنا، تهل علينا سنة يكثر الضباب فيها ويشحّ المطر، ولكن الشجر يحمل الثمر الوفير، والأرض تغدق علينا من خيرها، والنحل، حتى النحل، يمنحنا الشهد بلا حساب.

كانت مريمة تتصبب عرقا، ابتل صدرها وظهرها ومنابت شعرها. تسمع دقات قلبها فترهف السمع خشية أن تفوتها كلمة واحدة من الكلام.

- هل أنت متأكدة من هذا التفسير ياأم يوسف؟

سألت ثم لامت نفسها فالمرأة عارفة بالله، وعلوم النجوم، والطالع، والأحلام. وقد يبدو استفسارها تطاولا أو تشككا.

- أنت رأيت يا أم هشام، ولم أفعل سوى تفسير مارأيته. فهل أنت صادقة فى نقل ما حدث؟

- أقسم بكتاب الله أننى فى الصحو رأيت نجما بحجم القمر فى السماء، وفى المنام رأيت وعلا على رأس الجبل

- إذن فلقد اختارك الله لتبشّرى خلقه بكشف الغمة وزوال الكرب.

اختنقت مريمة بالدموع ولكنها لم تبك. مالت على يد أم يوسف وقبلتها، ثم استأذنت فى الانصراف. خرجت وقطعت جزءا من الطريق، ثم تذكرت الحرز، وجرة الزيت، فعادت أدراجها. قالت:

- أحضرت لك جرة زيت من زيتوناتنا فى عين الدمع، وضعتها بالباحة ولم أخبرك، وأيضا نسيت أن آخذ الحرز. قالت أم يوسف وهى تناولها الحرز:

- لن يؤتى مفعوله إلا إذا لبسه الصبى ملاصقا لبدنه. وشكرا على الزيت ياأم هشام.

قصدت مريمة دارها. تعثرت قدماها فى الطريق مرتين. جلست على حجر تستجمع شتات نفسها. هل يصدق كلام أم يوسف؟ لم يسبق أن خاب تفسيرها لحلم أو رؤيا أو إشارة من النجوم، ونساء الحى يشهدن، فلماذا تخيب هذه المرة؟ هل يكتب الله لها أن ترى بعينها كشف الغمة؟ هل يكرمها بسبع سنين تعيشها فوق ما عاشته؟ حاولت أن تحدد عمرها فأرهقها الحساب.

قامت وواصلت طريقها.

حكت لحسن الرؤيا والتفسير. قال : «أم يوسف تدجِّل على الخلق. قراءة الطالع والتنجيم فى الإسلام حرام ولكن جاراتها، حين حكت، أنصتن باهتمام وتناقلن ما سمعنه فما انقضت ثلاثة أيام حتى صار الخبر مشاعا فى البيازين. كانت نساء الحى المجتمعات عند الفرن، وعند مضخات المياه فى المغسلة، وعلى باب الطاحونة والمعصرة، يُعدن رؤيا مريمة ويزدن عليها.

قالت إحداهن إن زوجها أخبرها أن فقيها ذا كرامات رأى فى المنام الفاطمى يعتلى حصانه الأخضر، ويشهر سيفه ويذيع فى الناس أنه لم يمت بل كان حبيسا وراء صخرة تحت الجبل، وأنه بعد الإفلات من محبسه الطويل قادم لإنقاذ أهله.

وقالت امرأة أخرى إن ابنة عم لهم سمعت من مكارى يتنقل بالحمولات بين البلاد أنه سمع فى بالينسية عن امرأة وضعت طفلا بستة أصابع. وفسر العارفون الأمر بأنه إشارة مؤكدة لخير على الطريق. وقال المكارى نفسه إنه سمع من الأهالى، فى رحلة حملته إلى البشرّات، أنهم رأوا طيورا غريبة سابحة فى السماء، وأكد بعض رجال القرية أن ما رأوه لم يكن طيورا بل رجالا مسلحين يعتلون جيادهم ويحلقون بها فى السماء وقالت صبية لا يشى صغر سنها بما كشف عنه كلا مها من فطنة.

- سمعت من جدى أن العرب سيستعيدون وهران وسبتة من الإسبان، ثم يصلون مضيق جبل طارق فيمتد أمامهم جسر من العنبر، يعبرون عليه ويسترجعون الأندلس كلها حتى غاليقيا.

- وأين تقع غاليقيا هذه؟

- فى أقصى البلاد، بعدها الجبال ثم أرض الفرنجة.

ملأ قلب مريمة اليقين بأن الأيام لن تحمل لها سوى الخير فأطلقت لخيالها العنان، يجمح ويقفز متجاوزا حواجز زمانها، يأتى لها ببناتها الخمس وابنها هشام يرجعون، يُعمرون الدار بصخب الحياة، وضجيج بنائين يُعملون أزاميلهم فى الحجارة، ومناشيرهم فى الخشب . يصعدون ويهبطون، يروحون ويجيئون، يوسعون الدار ويعلونها. وهى تصنع للجميع طعاما وفيرا، وتمدّ بطول باحة الدار حبالا تنشر عليها غسيل الأولاد، وأولاد الأولاد، وأقمطة مواليد وضعتهم أمهاتهم فى البيازين.

هل يمد الله فى عمرها لتشهد كل هذا النعيم؟! تقطع مريمة أحلامها بالدعاء، تكشف رأسها وتتطلع إلى السماء: «بشفاعة محمد، نبيك وحبيبك ومصطفاك، أطل فى أجلى وأعطنى الصحة والعافية لأكرم القادمين. أسابيع معدودة أراهم، ثم أتيك بعدها طائرة كالحمام...»

ما الذى حدث لمريمة؟ ألم الركبتين الذى لازمها سنوات وأثقل عليها فى القيام والقعود اختفى، كأنه كان وهما. صارت نشيطة، رائقة البال، لا تضيق بمطالب حسن، يسمع الجيران ضحكاتها فى المساء وهى تكركر كالماء العذب المندفع من الجبل بعد ذوبان الثلج. اشترت لنفسها ثلاثة أثواب جديدة، صارت تتحمم كل يوم، وتكحل عينيها، وتدهن شعرها بزيت اللوز. والمستطيل الذى كانت قد اقتطعته من الباحة وزرعته زهورا أهملتها فماتت، عادت إليه ترعاه كل يوم. بذرته، وسقته، وتعهدته فأخرج نبته ريحانا وخزامى ووردا وحصى البان. وعلى حافة النافذة المطلة على الحارة ثبتت حوضا غرست فيه أعواد ورد بلدى، زهرت مع الربيع، وأينعت، وتكاثفت أوراقها وردية وقرمزية وبيضاء وصفراء، تُشاغِل الجيران ببهائها، وتشبك عابر السبيل فيرفع عينيه، يتطلع،فيرى مريمة جالسة وراء الشباك. هى أيضا تتطلع ، ليس إليه بل إلى مدخل الحارة، تعرف أن الوقت لم يحن ولكن ترى بعين الخيال عودة الغائبين، وتنتظر.

٢ «سليمة؟!»

هبت مريمة من نومها، فتحت عينيها، واعتدلت جالسة. لم يبادرها شك رغم نبرة السؤال الذى نطقت به الاسم أنها سليمة. فهل هو طيفها أم جاءتها كالأحياء، جسما من لحم ودم؟

ظلت متربعة على فرشتها، تحبس أنفاسها، ترهف السمع، تحدق فى الظلام ثم عادت تنادى بصوت هامس : «سليمة» لم يأتها جواب.

قامت، تحسست طريقها إلى القنديل، أسرجته، تطلعت حولها : كان الصغير مستغرقا فى النوم وليس فى الغرفة سوى موجوداتها: الصندوق والبساط والنسجية المعلقة على الحائط.

حملت القنديل، خرجت إلى الرواق ثم إلى الباحة. دارت حول البئر، خلف شجرة التين، عبرت الباحة إلى شجرتى المشمش واللوز، عادت إلى الرواق، دخلت غرف البيت صعدت إلى السطح، نزلت لم تجدها.

وضعت القنديل جانبا، وتربعت على مصطبة خشبية فى الرواق. لم تأتها سليمة بهذا الشكل أبدا. جاءتها فى المنام مرات، ومرات كانت تستحضرها بالذاكرة والخيال فتحضر، ترى وجهها، تسمع رنة صوتها، تبادلها حديثا هامسا أو بدون كلام. ولكن ما حدث الليلة يختلف لأن سليمة كانت معها فى الحجرة لم يكن ذلك حلما بل علما ويقينا فلماذا أتت، ولماذا هكذا فى غمضة عين، ذهبت ؟!

لكل شىء فى هذه الدنيا علامة، فهل تكون عودة سليمة علامة على عودة الغائبين؟ هل جاءتها لتؤكد تفسير أم يوسف أم جاءت لغير ذلك؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فزّت مريمة واقفة وهرولت إلى غرفتها. رفعت القنديل فوق رأس الصغير، وضعت كفها على جبينه ثم على صدره. كان مستغرقا فى النوم، يتنفس فى هدوء وانتظام. عادت إلى الرواق وجلست. لا، لم تأت سليمة لتأخذ الصغير. كسرت قلبى مرة ولن تكسره مرتين.

يومها جاءتها سليمة فى الحلم. كانت تقف على الدرج الحجرى المؤدى إلى السطح، تلتف بملف أبيض، ويحدد زرقة عينيها كحل أسود. وكانت تحمل عائشة بين ذراعيها، كأن السنوات لم تمض وعائشة بعد وليدة فى الأقمطة.

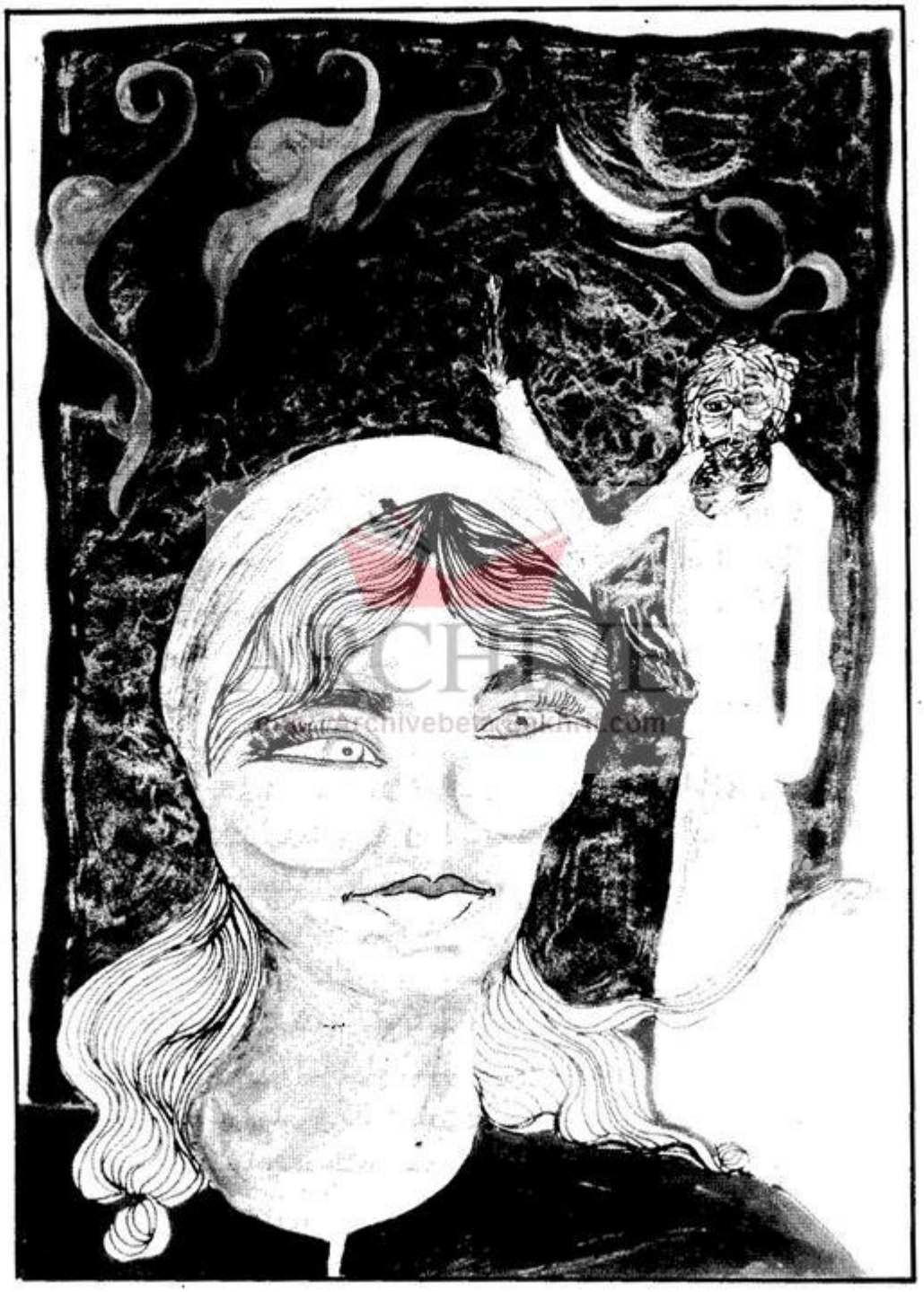
قالت مريم:

- ليست عائشة التى تحملينها ياسليمة بل على ابنها فالتفتت سليمة إليها، ورمقتها بنظرة عاتبة، قالت:

- هذه ابنتى عائشة، كيف لا أتعرف عليها؟!

استدارت وأخذت تصعد الدرج. حاولت مريمة اللحاق بها، ولكنها تعثرت وسقطت فانجرحت ركبتها. ولما حاولت القيام وقامت كانت سليمة قد ذهبت.

ولما استيقظت مريمة من نومها تفحصت ركبتها فلم تجد بها جرحا فعرفت أنه كان حلما، استعاذت بالله من الشيطان، وانتظرت حتى طلع النهار ثم ذهبت إلى أم يوسف لتفسر لها ماراته فى المنام، فقالت لها: «قضاء الله نافذ يا أم هشام. ستذهب عائشة، ويبقى لك ابنها» كذّب قلبها الكلام فالله وحده علاّم الغيوب، وكذب المنجمون ولو صدقوا، وليست هذه



المرأة سوى بشر تخطئ وتصيب . ولكن المرأة أصابت، وسهم الله نفذ فرحلت عائشة وتركت لها ابنها لترعاه وتكبّره كما رعت أمه من قبله.

«لن تكسر سليمة قلبى مرتين. لم تأت لتأخذ الصغير بل لتؤكد البشارة» أطفأت مريمة القنديل، وقامت إلى البئر وملأت الدلو وغسلت وجهها ثم دخلت المطبخ. لتعد الكعك.

غربلت الطحين وعجنت وخبزت. ولما استوى الكعك صفّته فى السلة وحملته إلى السوق كعادتها كل صباح.

تربعت فى ركنها المعتاد ونادت على بضاعتها فأتى الشارون وابتاعوا وذهبوا. ثم حملت سلتها وعادت إلى البيت.

كان على يلعب فى الحارة مع أولاد الجيران. رأته قبل أن يراها ، ولما رآها ركض إليها فأخرجت من جيبها قطعة الحلوى التى اشترتها له. تناولها دون الانتباه المعتاد. قال:

ـ جاءنا ضيف اسمه نعيم. يقول جدى إنه صاحبه، وكان مسافرا فى بلاد بعيدة جدا.

هرولت مريمة باتجاه الدار فتبعها الصغير:

ـ إنه رجل هش ياجدتى، يبلغ من العمر مائتى عام وربما أكثر. شكله غريب،وشعره أبيض كالثلج ، وملابسه أيضا غريبة. الأولاد فى الحارة خافوا منه ولكنى لم أخف. وعندما وجدته يقصد دارنا سألته إن كان يريد جدى حسن فسألنى «من أنت؟» فقلت له، ثم صحبته إلى حيث يجلس جدى. هل تعرفينه ياجدتى هذا الشخص الذى يُدعى نعيم؟

لم تجبه مريمة بل اندفعت إلى داخل الدار فرأت «حسن» جالسا مع شيخ نحيل رث الثياب يحمل فى يده مزمارا غريب الشكل. صافحته ورحبت به ولكنها لم تتعرف عليه فأخذت تسترق النظر إلى وجهه، وتجتهد لترى فى ملامحه شيئا من نعيم.

لا الوجه هو الوجه، ولا الهيئة هى الهيئة، ولا طريقة الكلام نفسها، فأين نعيم؟! ألفته شابا عفيا وصاخبا تتألق عيناه، نشيطا ومضطرما ومقبلا وثرثارا، يمشى بخفة، ويتحدث بسرعة فتتراكض على لسانه الكلمات. يضحك فينقلب الصوت حرا مجلجلا يضىء وجهه وعينيه بضوء يشاغل الجالسين. وهذا الشيخ الجالس أمامها مهدم عتيق ورث، يبدو وكأنه يكبرها بجيل أو جيلين. سقطت أسنانه سوى القليل فتعثرت على لسانه الكلمات واختلطت بمفردات أعجمية، وجدّت على حديثه لكنة غريبة. وتغضّن وجهه فتكاثرت فيه الشقوق والتجاعيد، وجسمه صار ناحلا كالعود، وأصبح شعره فضيا تماما وتركه مهملا مسترسلا حتى الكتفين كأنه لم يقصه ولم يُمشّطه منذ سنين.

كان يجلس بجوار حسن وبيده آلة غريبة لها ذراع خشبية طويلة مفرغة كالمزمار يقرب طرفها الأعلى من فمه، وتنتهى من الأسفل برأس خشبية مجوفة محشوة بأوراق داكنة اللون. كان يسحب النفس من ذلك المزمار العجيب بدلا من أن ينفخ فيه، فتتوهج الأوراق فى الرأس الخشبية وتتقد كقطعة جمر، ثم يبعد الأنبوب عن فمه ويخرج من فتحتى أنفه سحابة من دخان تنتشر فى الدار رائحة نفاذة.

ـ ما هذا ياسيد نعيم؟

ـ إنه غليون محشو بأوراق الدخان.

لم تفهم مريمة معنى كلمة غليون. وتشككت فى سلامة عقل الرجل. فهل للدخان أوراق وكيف يحشو المرء شيئا بالدخان؟! غيّرت الموضوع:

- وهل تزوجت ياسيد نعيم؟

باغتها بالتفاتة مفاجئة وحدق فى وجهها فاضطربت ولم تفهم ماذا جرى.

- نعم تزوجت!

- وأكرمك الله بالخلف؟

- ثلاثة: بدر، وهلال، وقمر.

- ولماذا لم تأت بهم؟

تحركت شفتاه والغضون المحيطة بفمه وحدجها بنظرة أخرى. وقال بصوت غاضب :

- تركتهم هناك. تركتهم جميعا، زوجتى والصغار!

قامت مريمة لتعد طعاما مناسبا للضيف. ذبحت دجاجتين وجلست تنتف ريشهما وتتساءل إن كان الرجل هو حقا نعيم أم عفريته، أم عفريت غريب يدّعى أنه نعيم. وظل السؤال يشغلها ويربكها حتى انتهت من إعداد الطعام. ولما جلسوا لتناوله راته يمضغ الأكل، ويبتلعه، فرجّحت أنه ليس عفريتا لأن العفاريت، على قدر علمها، لا تأكل كبنى آدم. ثم سمعته يسأل عن سعد وسليمة فقالت لابد أنه نعيم . كانت تريد البقاء لتسمع منه وتتأكد أكثر ولكنها خشيت أن يحكى حسن أمام الصغير كيف مات سعد كمدا بعد أن شاهد بعينيه حرق امراته المقيدة فى كومة الأخشاب. قالت:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- الا تريد أن أحكى لك حكاية ياعلى؟

- ماذا ستحكين؟

- ما تختاره أحكيه.

- حكاية كعبة الحجاز.

أخذته من يده إلى الغرفة، ووضعته فى الفراش، وتمددت بجواره، ثم بدأت تحكى عن كعبة الحجاز: بهية فى ثوب مخملى أسود تزينه خيوط الذهب والفضة. يسعى الناس إليها من كل مكان ليمتّعوا عيونهم برؤيتها، ويفرحوا بلمسها وباللقاء.

«وفى يوم من الأيام نزل على الكعبة عدد من الملائكة، فقابلتهم الكعبة بالود والترحاب، وأكرمتهم، ثم لاحظت أنهم يحملون معهم سلاسل غليظة. سألتهم:

- ما هذه السلاسل؟

قال الملائكة:

- جئنا بهذه السلاسل لنجرك إلى يوم الحشر.

تعجبت الكعبة، قالت:

- لن أذهب!

قال الملائكة:

- نأخذك إلى الجنة فكيف لاتذهبين؟!

قالت الكعبة:

- لن أذهب إلا ومعى أحبائى.

سألوا:

- ومن أحبابك يا كعبة؟

أجابتهم:

- كل مظلوم من أهل الأرض. انتظروا فأعلمكم بهم فتذهبون إليهم وتأتون بهم فأذهب فى صحبتهم إلى الجنة. ولا حاجة لجرىّ بالسلاسل الغليظة فأصحابى كثر ، سيحملوننى وأدلهم أنا على الطريق.

راحت الكعبة تسمى أحبابها، ومر مائة عام والكعبة ترص والملائكة ينتظرون؛ ثم مر ألف عام والكعبة ترص وهم ينتظرون. ثم..»

انتبهت مريمة إلى أن الصغير استغرق فى النوم. طبعت قبلة على جبينه ثم أغمضت عينيها.

لكل شىء فى هذه الدنيا علامة قد لا يفهمها الإنسان أبدا، وقد يفهمها بعد حين. جاءتها سليمة لتخبرها بعودة نعيم، وربما تأتى ثانية لتخبرها بعودة باقى الغائبين، وقد تكون عودة نعيم نفسها هى العلامة. ولكن هذا الشيخ المهدم، هل هو حقا نعيم؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣

بدا لنعيم أن العودة تداوى أله فعاد ولكنه لم يجد فى غرناطة غرناطة، ولا البيازين فى البيازين. وصل المدينة بعد عسر، ومشى حذاء حدرة. يعرف مجراه وماءه وقناطره، والحمراء المشرفة عليه؛ ولا يعرف هذه القصور الجديدة ولاتلك الكنائس المشيدة علىّ ضفته. هل ضيع الطريق؟ سأل. لم يكن ضيعه بل حفظ ذاكرة مكان تبدل، حتى الدار غاب من فيها سوى حسن الذى كان بليدا فصار أكثر بلادة، ومريمة عجوز مجعدة فقدت فطنتها وذكاءها، تسأله كالأغبياء:« وهل تزوجت يا نعيم؟ وهل أكرمك الله بالخلف يا نعيم؟ ولماذا تركت أولادك يا نعيم؟» ولا تعى أنها تفتح عليه بأسئلتها بابا للجحيم، ثم تذهب لتنام وتتركه لحسن، يستغرق فى النوم فى دقائق معدودة، ويعلو شخيره فيكاد يحيله الصوت إلى الجنون. إلى أين يذهب إذن، أين؟!

أطبقت الغرفة على أنفاسه فخرج إلى فناء الدار. خلع ملابسه وأنزل الدلو فى البئر ورفعه وسكب ما فيه من ماء على رأسه. ثم جلس على حافة البئر.

كان القمر فى العالى بين هلال وبدر. تطلع إليه فرق قلبه حياة وهو يبتسم. سأله عن مايا وأحوالها. كان موقنا أنها تسكن فيه، وأنه يرعاها ويحنو عليها. يتطلع إلى القمر فلا يرى سوى قرصه المضىء صغيرا أو كبيرا، مكتملا أو نصف

مكتمل، فضيا أو من نحاس فينتظر ليالى وأحيانا شهورا حتى يبصر وجهها فى القرص الريانى: جبينها العالى، وعيناها المسحوبتان، والشفتان المكتنزتان. يراها فيحدثها بالمخزون فى قلبه. يحكى ما جرى ويستعيد معها الزمان القديم. يجلسان سويا بباب الكوخ، ينساب بينهما الصمت أو الكلام، جدولاً فضياً يضيئه القمر بنور على نور. يقيس الأيام بباطن كفه على بطنها العارية. يقول: «كبر الولد» تضحك، تقول: «كبرت البنت».

يتحسس رأسه وحركته، يقول:

ـ إن كان صبيا نسميه هلالا.

ـ وإن كانت صبية؟

ـ نسميها بدراً.

لم يبق من حساب الأيام سوى دورة واحدة من دورات القمر، يخرج بعدها الولد إليهما صغيرا ثم يكبر.

كان القمر غائبا. والشمس تتوسط قبة السماء. تملك الأرض وما عليها، تبطش، تقدح نارها بنادق وحرائق ونباح كلاب مسعورة تنتشى بالدم المسفوك. «اركضى يا مايا، اركضى، إنها المجزرة» يركض. تركض «الطفل ثقيل فى بطنى، لا أستطيع» «تحاملى واركضى» يركض، يحيط كتفيها بذراعه، يدفعها دفعا للأمام. النار خلفهما، وأصوات الجحيم، والطريق مفتوحة أمامهما للهرب. يركض، تركض، تسقط يحملها، يركض بها، يسقط. يقومان، يركضان، يصطدمان بالحجارة، بالأشجار، بوهن جسدين حرمهما الله من الأجنحة. «لماذا حرمت عبادك من الأجنحة؟ ألست قادراً على كل شىء، فلماذا بخلت علينا، وما كان الأمر يكلفك سوى أن تنبت لها جناحين؟!»

مر يوم وليلة وهو راكع أمامها يتضرع إلى الله أن يعيد لها الحياة أو يخرج الصغير المحبوس فى بطنها. يبكى، يصيح، يسكت، يتوسل.

حفر الأرض وأودعها فيها. هل يهيل عليها التراب، كيف يهيل عليها التراب؟! نزل وتمدد بجوارها.

فتح عينيه على أصوات ووجوه رجال متحلقين حوله يحدقون فيه. كانوا قشتاليين. ارتجف فزعا. الله إذن معهم وهاهى جنته أسكنهم فيها أم تراه بعث بهم إلى الجحيم؟!

ولكن لماذا يدخله الله الجحيم؟! كان محموما ويرتجف وكانوا يسألونه. بعد أيام عادوا للأسئلة:

ـ لماذا ترتدى ملابسهم؟

ـ سرقوا ملابسى وأنا أتحمم فى الجدول. ثم وجدت قتيلا من الأهالى فسترت عريى بملابسه.

صدقوه وهنأوه بالسلامة، ورقصوا وشربوا. كان القمر غائبا والشمس فى وسط السماء. الشمس كلبة مسعورة تتغول على الأرض، شرهة لا تشبع، ليست الأرض كالسماء. الأرض تضم وتحنو، تطعمك وتأويك حتى عندما تصبح بلا حول ولا قوة ولا حياة تواريك فى صدرها، تترفق بك. والسماء؟ ضحك نعيم ضحكة عالية مرة. السماء تترك للكلبة العنان فى مراتعها الزرقاء. يصق فى الهواء. زرقاء زورا وخداعا. القمر سيد الملاح، وفى وطيب، أنيس الجليس وحده. تطلع نعيم إلى القمر وعاد يحييه «مساء الخير يا قمر».

انسحب نعيم إلى شجرة التين، وقرفص تحتها، وظل ساهما فى مكانه حتى سمع مريمة تصيح عليه، وكان الوقت فجرا.

دخلت مريمة مهرولة إلى المطبخ، ثم سمعت نعيم يسألها بصوت غريب: «ما رأيك فى زرقة السماء يا مريمة؟!» فزاد يقينها أن الرجل مجنون. لمحته تحت شجرة التين فى ضوء السحر الشحيح فقالت له: صباح الخير، وعندما اقتربت من البئر لتغسل وجهها وجدته عاريا فأشاحت بوجهها وأسرعت إلى المطبخ. والآن يسألها سؤالاً عجيبا، فما العمل؟!

انتهت مريمة من إنضاج كعكها ثم حملت سلتها وغادرت المطبخ.. ثبتت عينيهاعلى باب الدار لم تلتفت يمينا أو يسارا كى لا ترى الرجل عاريا ولكنها وجدته أمامها وقد ارتدى ملابسه. بدا وديعا وهادئا وهو يسألها:

ـ هل هذا بستانك يا مريمة؟ يدك خضراء والبستان جميل!

رق قلبها. أعطته كعكتين وانتوت أن تشترى له ثيابا جديدة قبل حلول عيد الفطر ثم ذهبت إلى السوق.

ـ صباح الخير يا جدى نعيم.

التفت نعيم فرأى الصغير قادما نحوه. تطلع فيه. يا الله، كيف لم ينتبه. الولد يشبه سعدا، يشبهه كثيرا: سمرة البشرة، والأنف الكبير والعينان، عمق السواد وكحل الرموش والنظرة، نفس النظرة.

ـ كم عمرك يا على؟

ـ خمس سنين، وأنت؟

ـ خمِّن؟

تطلع إليه الصغير وبدا متحيرا فى إيجاد الإجابة الدقيقة. ثم قال:

ـ مائة وثمانين!

ضحك نعيم ضحكة مجلجلة ثم مد يده إلى الولد، أمسك به وغادر الدار.

هبطا إلى رصيف حدرة، يسأل نعيم:

ـ ما اسم هذه الكنيسة؟

ـ سان بابلو بيدرو.

ـ وهذا المبنى؟

ـ دير الراهبات.

ـ وذاك؟

ـ السجن.

كان الولد فطنا، يعرف ويجيب. ثم انحرفا مع مجرى النهر وتجاوزا الكاتدرائية إلى شارع السقاطين فصار نعيم هو الذى يُعرِّف الولد..

ـ هذا سوق الحرير، ومن هنا تدخل إلى العطارين، وهذه سكة الصنادقية، وتلك تقودك إلى بائعى السبابيط تتجاوزها فتجد سوق الفخارين.

عادت مريمة إلى الدار فلم تجد علياً. سألت عنه حسن فقال إنه لا يدرى. ولما طالت غيبة الولد وغيبة نعيم ركبتها الوساوس. الرجل مجنون، كيف يؤتمن على ولد صغير؟! دفعت بالوساوس بعيدا وخرجت تبحث عنه فى الحارة، والحارات المجاورة، استعلمت من الجيران. نزلت إلى رصيف حدرة، صعدت التلة من جديد. تجاوزت كنيسة سان سلفادور. لم تجده. عادت إلى الدار تمنى نفسها بأنه قد عاد. لم تجد فى الدار سوى حسن وتشاجرت معه لأنه أهمل رعاية الولد... «ماذا يفعل الآن لوضاع!» بكت مريمة ثم تحول بكاؤها إلى نشيج ثم سمعت صوت على ونعيم يضحكان.

لامهما حسن على سلوكهما ولم تقل شيئا. حملت عليًا وضمته إلى صدرها وهى تتمتم «الحمد لله».

ـ سأعد لكما العشاء.

ـ أكلنا كثيرا يا جدتى..

ـ ماذا أكلتما؟

حكى الولد عن جولتهما وما تناولاه من طعام وشراب ثم أبرز ما اشتراه له نعيم : ثوب جديد ، وحلوى، ولعبة خشبية على شكل حصان.

ـ اشتراها لك نعيم؟!

كررت مريمة السؤال ثم انتحت بالولد جانبا وهمست فى أذنه:

ـ السرقة حرام، والكذب أيضا حرام. كيف حصلت على هذه الأشياء؟

ـ اشتراها لى جدى نعيم، أقسم بالله. كلما أعجبنى شىء يقول: أشتريه لك، يطلبه من البائع، ويخرج النقود من جيبه، ويسأل عن الثمن ويدفعه كاملا.

ـ هل بدر منه سلوك غريب ؟

ـ لا أفهم ياجدتى.

ـ هل هو مجنون؟

ـ ليس مجنونا ياجدتى بل عاقل مثلى ومثلك.

ـ هل أنت متأكد؟!

حدّق فيها الولد مستغربا ثم قال:

ـ متأكد. ولكنه ينسى كثيرا. قلت له عشر مرات إن اسمى على وليس هلالا فينادينى رغم ذلك بهلال.

هل يكذب على. لم تعهده كذّابا. ولكن من أين لنعيم بالنقود، وهو لا يملك أن يشترى لنفسه غير هذا الثوب الرث الأسوأ من ثياب المتسولين الواقفين بباب الكاتدرائية؟! لم لا يشترى لنفسه ثيابا لائقة مادام يملك أن يشترى للأصغر ثوبا ولعبة وحلوى؟ إنه مجنون، لم يعد لديها شك فى ذلك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد درويش

ضد مجهول

.. رواية أبو المعاطى ابو النجا

الرصيد الفنى المتميز، الذى ترك من خلاله **ابو المعاطى ابو النجا** بصمات واضحة على النتاج القصصى العربى، على امتداد أربعة عقود متتالية كادت أن تصبح عند البعض أربعة أجيال فنية متتالية، هذا الرصيد يضع القصة القصيرة فى موضع الصدارة الكمية من أعماله ويحيل الرواية تالية لها، فرصيده فى القصة القصيرة يتجمع فى سبع مجموعات قصصية: «فتاة فى المدينة» سنة ١٩٦٠ و«الابتسامة الغامضة» سنة ١٩٦٣ و«الناس والحب» سنة ١٩٦٦ وقد تجمعت هذه المجموعات الثلاث فى المجلد الأول من أعماله الكاملة والذى صدرسنة ١٩٩٢، ثم تجمعت أربع مجموعات تالية لها كانت قد صدرت بين عامى ١٩٦٧و ١٩٨٤، وهى: «الوهم والحقيقة» و « مهمة غير عادية»، «الزعيم»، و«الجميع يربحون الجائزة»، فضمها المجلد الثانى من الأعمال الكاملة، والذى صدر عن هيئة الكتاب سنة ١٩٩٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإلى جانب هذه المجموعات القصصية السبع، صدرت له روايتان: «العودة إلى المنفى» سنة ١٩٦٩، «خمسمائة صفحة»، وهى الرواية التاريخية الهامة التى تلقى الأضواء الفنية على شرائح من ثقافة ومزاج الشعب المصرى فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وتتخذ شخصية **عبد الله النديم** محوراً لها، وقد أعيد طبع هذه الرواية مرة ثانية سنه ١٩٩٠ بالهيئة المصرية للكتاب، وبعدها صدرت الرواية الثانية الأصغر حجما والأقل شهرة، « ضد مجهول » (١٤١ صفحة) وقد صدرت سنة ١٩٧٤ فى سلسلة روايات الهلال.

وإذا كان هذا الاستعراض الكمى الأول، قد قادنا إلى وضع القصة القصيرة فى الصدارة عنده، ووضع الرواية

بعد ذلك، فإن هذا الترتيب قد لا يتوقف عند الكم، ولكنه قد يمتد إلى التقنيات الفنية، فنجد أن أدوات كاتب القصة القصيرة، هى الأسرع إلى أصابعه، والأكثر مرونة وطواعية معها، حتى أثناء كتابة الرواية، كما قد يتضح ذلك خلال الحوار المطروح حول رواية « ضد مجهول».

غير أن هذا التقسيم الكمى إذا كان ثنائيا، فإنه لا ينبغى أن يغفل « الشعر» أو بتعبير أدق « الشاعرية» التى تتسرب إلى كثير من أعماله القصصية والروائية، وإذا أخذنا بتعبير **ڤاليرى** الشهير **«إن الشعر هو الجوهر النشط لكل إبداع أدبى»** فسوف نجد الشعر هناك منبثا فى كثير من الزوايا ومحركاً لكثير من الأحداث، ونستطيع أن نستعير هنا تعبير الدكتور **عبد القادر القط** الذى كتبه على ظهر غلاف المجلد الأول من الأعمال القصصية الكاملة **لأبو المعاطى أبو النجا** «إن القصة تصبح على قلمه أشبه بالقصيدة التى تدور حول إحساس واحد، ولكنها فى دورانها تستقطب عالما ثريا من الأحاسيس تزيد التجربة عمقا ومع ذلك لا تنفصل عنهاً». ولقد تكون الشخصية المفتاح فى رواية «ضد مجهول» وهى شخصية أحمد التى تجسد الشاعرية فى مقابل شخصية شريف التى تجسد السلوك العملى، مفتاحا ملائما لتأمل التفاعل بين الأنماط داخل العمل الروائى، واختبار **«الجوهر النشط»** الذى أشار إليه **ڤاليرى**.

غير أن البعد التاريخى يطرح نفسه بقوة، ولابد من مراعاته عند الحديث عن إنتاج **أبوالمعاطى أبوالنجا**، وقد يكون من التبسيط المخل أن يتحول عمل روائى أو قصصى إلى مجرد صدى أو تفسير لمرحلة تاريخية، وأن يقال مثلا: إن فترة الاحتلال الإنجليزى لمصر منعكسة فى «العودة إلى المنفى» وإن القرية المصرية فى إبان قيام ثورة ١٩٥٢ تتجسد فى «ضد مجهول» التى تدور أحداثها عام ١٩٥٤، وأن يقاس على ذلك فترات ما قبل هزيمة ١٩٦٧ أو انتصار ١٩٧٣ أو ما بعدهما، فتتوزع على الفترات الأحداث الرئيسية للمجموعات القصصية السبع التى أصدرها **أبوالمعاطى أبوالنجا**، فلاشك أن كثيرا من الأعمال والوثائق غير الفنية يمكن أن تؤدى هذا الدور، وربما من الناحية التاريخية الخالصة، بكفاءة أكثر من الرواية والقصة.

لكننا فى الوقت ذاته لا ينبغى أن نستبعد هذه الظلال التاريخية وأهميتها فى التحليل الفنى لهذا النوع من الأعمال الروائية والقصصية، وأن نبالغ كما يفعل البعض فنندفع وراء فكرة الشكل وحدها، فننزع العمل عن «الحضَانة» الطبيعية التى استدفأت فيها جذوره وعروقه الأولى ثم امتدت فيما وراء إطار التاريخ المفروض العتيق، لتصنع تاريخا أوسع وأعمق.

وإذا كانت الرواية الحديثة هى الحفيد الطبيعى للأسطورة القديمة، فإننا ينبغى أن نتذكر أن البشرية عاشت دهورا طويلة وهى لا تفرق بين التاريخ والأسطورة، حتى بعد أن بدأت صناعة كتب المؤرخين المحترفين. ومن اللافت للنظر أن تكون كلمة «الأسطورة» فى اللغة العربية مأخوذة من الكلمة التى تدل على «التاريخ» حتى الآن فى اللغات الأوروبية وهى كلمة «Histoire» إسطوار، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار الأصل اللاتينى للكلمة Historia «إسطوريا» والتى تكاد تتوحد مع النطق العربى «إسطورة» والتى تعنى كما يقول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لسان العرب «الأحاديث التى لا نظام لها» أو «الأحاديث التى تشبه الباطل» أو «الكلام المسطر». وإذا كانت الأسطورة القديمة قد اختلطت بالتاريخ توسيعا لمجاله، أو تخفيفا من صدماته، أو تصحيحا لزيف مسجليه، فإن الرواية الحديثة تقوم فى جانب من نتاجها بهذا الدور، لكنها تعمقه من خلال الشريحة المنتقاة، فتوجه أضواءها إلى التاريخ الداخلى لا إلى التاريخ الخارجى، وتخرج من إطار قيوده المفروضة فيكتب التاريخ الذى تحلم به لا التاريخ الذى يملى عليها، وتشكل النموذج الذى يمكن أن يبدو من خلال عمق الفن على أنه «الصورة الأصلية» التى لم يستطع التاريخ العابر أن يلتقط كل خيوطها، فجاءت الرواية لكى تستكمل الملامح.

من هذه الزاوية تبدو «ضد مجهول» وكأنها قدمت، فيما قدمت، صورة لدوائر الحركة التى بدأت فى القرية المصرية على مستويات واتجاهات مختلفة فى أعقاب ثورة ١٩٥٢.

ولم تكن الثورة قد صنعت جيلا خلال العامين اللذين يفصلان بينها وبين أحداث الرواية، ولكنها كانت قد صنعت مجموعة من الشعارات والأردية بدا الجيل الغض أكثر استعدادا لارتدائها وقبولها، وطرحت مجموعة من البالونات أو الكرات، بدا للجيل الأقدم أن لا مفر أمامه من متابعة اللعب بها على الأقل، وتحمّل جانب من أعباء الحركة السريعة لكرة مملوءة بالهواء المضغوط تندفع فى كل اتجاه، وتهدد بالاختراق والتغيير وتقاسم الإحساس بالنصر والإحباط اللذين لا يبقى فى اليدين من آثارهما شىء بعد جولة اللعب، وإن بقى بعض من الزهو فى القلوب أو المرارة فى الحلوق، ولعل هذا هو ما دعا الرواية إلى أن تتخذ من كرة القدم الرمز الرئيسى الكبير لأحداثها ومراحل تطورها.

وقد رسمت هذه الأحداث من خلال محاور التردد والتحفظ اللذين يقابلهما التحمس والاندفاع، وينتهيان بالاتفاق الصامت على الضحية الذى يتبين فى نهاية المطاف أنه لا ينتمى بجذوره إلى المكان ولا يترك فيه فروعا ولا تعرف القرية اسمه كاملا فيطلقون عليه حيا وميتا «رجب الصعيدى».

تتحرك الأحداث فى قرية «الزهايرة» بالقرب من السنبلاوين، حيث الأرض الواسعة لأحد صغار الإقطاعيين «عباس بك المواردى» النائب الوفدى وصاحب المائتى فدان، الذى يتحول بعد الثورة إلى السياسى السابق ويحتفظ بأرضه التى لم تجاوز النسبة المسموح بها. وقد كان يتردد على القرية فى مواسم الانتخابات فأصبح يجىء فى مواسم الإجازات، ومعه ابنه شريف الطالب الذى يحاول إقامة صداقة مع شباب القرية فيرحب ويتحمس لها أحمد ابن أحد أعيان القرية، ويتردد إزاءها صبرى ابن عم أحمد، وهما طالبان فى الجامعة، ويطرح شريف فكرة إقامة نادٍ فى القرية من خلال تبرع الأهالى الذين يترددون، لكنه يلجأ إلى فكرة تحويل «الجرن الكبير» فى ضيعتهم إلى ملعب للكرة يتدرب فيه شباب القرية وينظم مباراة بين القرية وفريق مدينة السنبلاوين، يساندهم فيها بعض أصدقائه القاهريين، فينتصر فريق «الزهايرة» ويشتعل الحماس فى نفوس الجميع ويقام النادى وتضاء الشوارع بالمصابيح، ثم تجيء مباراة العودة بعد فترة زمنية فتقام على أرض القرية أيضا، لكن دون مساندة من أصدقاء شريف فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القاهرة، فينتصر فريق السنبلاوين، ولا يكاد مشجعوه يعتزون بالنصر حتى تنشب المعركة، التى يكتشف بعد فضها وتأمين عودة الضيوف إلى ديارهم، أن أحد المشجعين قد مات، وتتستر القرية على جثته ويحملها رجب الصعيدى إلى الرمال البعيدة، ويظل مصراً على الإنكار عندما يسأل، ويشتد تعذيب الحكومة له حتى يموت، فتشترى الحكومة صمت الأهالى عن موته بصمتها عن الجثة وتنتهى الرواية والأفواه فاغرة من نتيجة التجربة التى كان أبطالها يضعون خططا لامتدادها، ولم يسدلوا بأيديهم الستار على فصولها.

تقيم الرواية بناءها لهذه الأحداث من خلال تقسيم داخلى يختلف من النظرة الأولى عن التقسيم الداخلى الذى اعتمدته الرواية السابقة عليها «العودة إلى المنفى»، فإذا كانت الرواية الأولى قد اعتمدت فكرة الأجزاء والفصول فتحولت إلى خمسة أجزاء تتفرع إلى ثمانية عشر فصلا، يحمل كل منها عنوانا مستقلا، فإن الرواية الثانية «ضد مجهول» تشكلت من ثمانٍ وعشرين لوحة تتميز بالأرقام المتتابعة ولا تحمل عناوين مميزة وتكاد بعض اللوحات أن تشكل «قصة قصيرة» تترابط مع بقية اللوحات المتناثرة، فيصبح جسم الرواية مجموعة من القصص أو الجزر المعزولة المرتبطة، وهو تكنيك اتبعه المؤلف، حتى مع «الروايات» الفرعية، التى غذت مجرى الرواية الأصلية، والتى وردت بدورها فى شكل شرائح متناثرة، يكون جزء من إمتاع القارئ وإسهامه فى بناء المناخ العام، أن يعيد تجميعها، حدث هذا فى حكاية «محمد الجندى» التى ظلت رواية طويلة غامضة تكسب الهيبة من خفاء تفاصيلها، وتقدم بعض فصولها غذاء لجلسات الشباب على كوبرى القرية، وإثارة للتشويق لبقية الحلقات التى لم تكتمل أبدا، وحدث هذا أيضا داخل الرواية، فى رواية «أبوزيد الهلالى» التى شكلت المحرك الرئيسى لشخصية ثانوية أخرى هى شخصية «رجب الصعيدى» وظلت تتوازى شاعريتها مع الواقع وتحرك أحداثه، وتتناثر جزئياتها على امتداد الرواية حتى دخلت فى النهاية مع صاحبها إلى السجن، واكتشف رجب الصعيدى أن تفاصيل السجن فى حياة أبوزيد الهلالى لم يوفه الرواة حقه، وكأن سجنه هو يضيف «قصة قصيرة» أخرى إلى رواية الهلالى.

إن تكنيك القصة القصيرة دخل إلى نسيج الرواية، لكى يساعدها على تقديم صورة كلية للشرائح المتجاورة، يتم النفاذ من خلالها إلى الأعماق للتفريق بين الثابت والمتغير، ويكاد يستشعر المؤلف هذا الهدف ويعبر عنه من خلال التحامه الشديد مع شخصياته، تقول الرواية عند الحديث عن حكاية «محمد الجندى»: كانت القصص التى رواها كلها تكاد تكون فى النهاية قصة واحدة.. يختلف الزمان والمكان والظروف ولكن الجوهر واحد، فثمة دائما شخص مثقل بما لا قبل له باحتماله، البعض يراه مثقلا بالشحم واللحم والعضلات، والبعض يراه مثقلا بالغرور والحماقة.. وتبدأ القصة دائما بلحظة انفعال، إن شرارة الانفعال تجد بجوارها دائما أكواما من المواد سريعة الاشتعال.. أكواما من الحب والرغبة والحماسة والفضول والشوق، وتتداعى الانفعالات المتقاربة ويشتعل الحريق وينفرد محمد الجندى آنذاك عن كل من حوله من الناس بإيقاع خاص فى الشعور والفكر والعمل، ويبدأ الصدام بمن حوله، وفى لحظة يلوح له أن التصدى للعالم الخارجى أسهل بكثير من التصدى لما فى داخله من قوى عنيفة وهائلة، ودائما يهزم العالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخارجى فى أول موقعة، فيندفع محمد الجندى متوقعا انتصارات جديدة، ولكن ما إن يتنبه العالم الخارجى إلى طبيعة الغازى الجديد حتى يتجمع ضده ويوجه إليه ضربته، ولا يكون أمامه إلا أن يبحث عن مكان آخر وناس آخرين يختلس منهم بعض انتصاراته وقبل أن يتنبهوا ويتجمعوا ضده من جديد.

إن الشاعرية تلعب دورا هاما فى البناء الفنى لرواية «ضد مجهول». ويتجسد هذا الدور من خلال محاور كثيرة، منها «المكان» ومنها «الشخصيات» ومنها «المواقف».

ولاشك أن الطرح الأول لفكرة الريف والخضرة والطبيعة وبساطة الحياة يقدم مهادا طبيعيا لفكرة المعالجة الشعرية للحدث، وقد اختارت الرواية مكانا ريفيا محددا هو قرية الزهايرة القريبة من السنبلاوين، وهو غير بعيد من المكان الذى اختارته من قبل رواية «زينب» صاحبة نموذج الرواية الريفية الشاعرية، لكن اللافت للنظر، أن المكان ظل إطارا خارجيا لم تتقدم نحوه الحواس كثيرا، لكى تمزج لقطاته بالحدث الروائى، فلا تكاد حاسة كحاسة الشم مثلاً تستيقظ طول الرواية إلا مرة على رائحة الخبز الساخن واللحم المسلوق فى صباح العيد، على حين نجحت حاسة السمع فى أن تستغل « الهدوء» فتحوله إلى موقف وجودى راسخ، من خلال تصوير الفزع من الحركة أو الكلام أو الضجيح، لكنها اقتربت بالهدوء أحيانا إلى مايكاد يقترب من الصمت أو العدم، فجعلت الناس يتخوفون من الكلام فلقاؤهم فى المأتم والأعراس والموالد « فرصتهم الوحيدة ليلتقوا فى غير أوقات العمل، ويتكلموا فى شئون حياتهم كما يتكلم الرجال المستريحون وهم فى الغالب يتكلمون غير مبالين برهبة الموت، ولابجلال العبادة ويستمرون فى الكلام حتى يرتفع صوت فى المسجد أو الخيمة، يحذر وينذر ويدعو إلى الصمت توقيرا لكلام الله أو لبيته».

وقد صعدت الرواية هذه الأزمة بطريقة فنية، حتى بدت أزمة حقيقية فى المجتمعات التى لم تنضج بعد ولا تستطيع أن تحمل مسئولية الكلام ومسئولية الحوار، ومسئولية التفكير الجماعى، إن أبناء القرية قد يعملون معا، ولكنهم لا يستطيعون أن يفكروا معا، ولا أن يتحاوروا معا دون أن يحدث ما لا تحمد عقباه، وعندما سأل أحمد صبرى فى الصفحة الأخيرة من الرواية «متى تعتقد أنه سيأتى اليوم الذى تتجمع فيه الزهايرة، خارج حقولها ثم لا تحدث الكارثة؟ فوجئ صبرى بالسؤال، الذى بدا وكأنه بلا مقدمات، ثم قال وعيناه تمسحان الطريق فى انتظار العربة: لاأدرى ولكنى كنت أعتقد دائما أن مثل هذا التجمع ضرورى لكى تحدث المعجزة - ومتى تحدث المعجزة ؟ - لست أعرف. عندما طرح أحمد هذا السؤال حول كارثة الخروج عن الصمت الذى تعودت عليه القرية قرونا وما قاد إليه، كان يطرح فى الحقيقة السؤال الأعمق، عن مدى صلاحية شرائح من المجتمعات لإقامة حوار حقيقى خلاق بين أبنائها ، أو لتطبيق نظم حديثة تقوم على « الحوار» السياسى أو الاجتماعى أو العلمى، وتستعار أحيانا لأجساد لم تؤهل لها تأهيلا كافيا فتتولد عنها حوارات الصم، وشعارات البغاوات، وتشابك الأيدى ووقوع الكارثة والندم على زمن الصمت أو الحلم بالمعجزة .

وإذا كان المكان من خلال حاسة السمع قد فجر بالنقيض جوهر الكارثة، فإن المكان من خلال حاسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البصر، لم تتحرك خلاله « الكاميرا» كثيرا، ويكاد الإنسان يفتقد كثيرا المادة البصرية الخام باستثناء بعض لقطات لساحة المسجد فى « طراوة العصارى» والجلسة أمام دكان الخلفاوى، والمظلة الحمراء التى يجلس تحتها شريف ليرسم لوحاته للهدار، ثم قصر الموارى وحديقته، وهما يحظيان بأكبر قدر من الوصف البصرى مع أنهما ضيف غريب على القرية التى تصنع الأحداث وتنميها .

إن الشاعرية تتجسد كذلك فى الرواية من خلال الشخصيات الرئيسية أو الثانوية، ولا شك أن محور (أحمد - شريف - نجدى) قدم نموذجا للأحلام الشاعرية للشاب الريفى الذى وجد أخت صديقه بنت العائلة الغنية مصدرا لأحلام شاعرية غامضة، وأمل يتعذر الوصول اليه وإن لم يتوقف عن التفكير فيه، ويستدعى هذا الحوار إلى الذهن محورا مماثلا عند **نجيب محفوظ** فى الثلاثية (كمال - حسين شداد - عايدة) وإن كانت صورة الملهمة الرومانسية عند **نجيب محفوظ**، قد تجسدت ونمت وتحولت من خلال البعد الزمنى للرواية، على حين وقفت صورة نجوى عند اللقطات الأولى، ولم تتطور إلا تطورا عابرا من خلال التماسّ مع شخصيتين ثانويتين أخريين هما محمد الجندى ورجب الصعيدى .

أما أحمد فقد ظل يجسد النمط الشعرى، الذى قد يبدو فى نهاية المطاف عاجزا عن الإنجاز الحاسم، والخروج بملامح شخصية محددة مثل شريف مثله الأعلى فى بساطة الفعل وقوة الإرادة، أو مثل صبرى ابن عمه الذى ظل متماسكا فى وجه شخصية شريف، ومتأبيا حتى قبل الاتصال به، فأثبت فى الوقت المناسب أنه بطل الملعب وأن شخصيته استفادت ولم تذب، لكن أحلام أحمد الشاعرية جعلته يغص بجرعة من التفكير المجرد، تشل فى معظم الأحايين لحظة الإقدام عنده، وجعلته عندما يهبط إلى الملعب، يتأخر درجات عن عطية ابن جمالات العامل الريفى المهمل.

لكن هذه الملامح التى قد ترسم الجوانب السلبية للشخصية الشعرية، ربما يخفف قليلا من سلبيتها أنها قامت بدور الجسر الرئيسى الذى مهد لالتقاء الطبقات، شريف وشباب القرية، غير أن التماس العذر لجوانب السلبية الشعرية سيكون أقل، عندما تصوغ هذه الشخصية قصائدها الشعرية فيطرح الراوى القصيدة التى اختارها منها فى ثوب نثرى:

«لا أدرى يا حبيبتى كيف لا تدب الحياة فى كل شىء تقع عليه عيناك الجميلتان؟ لماذا يحمل قلبى وحده عبء هذا الشعور الذى كان من الضرورى أن يحمله الكون معه ... الخ»، ومبعث المفارقة الخفيفة هنا.. أننا نجد فى كثير من الأحيان، لدى كتاب القصة القصيرة صفحات من النثر الموزون، بطريقة عفوية، فما بالك بالشعر!

إذا كانت شخصية شريف قد قدمت بعض الجوانب السلبية للشخصية الشعرية فإن شخصية ثانوية قد أوجدت التعادل فى البناء الفنى للراوية من خلال استلهام الروح الشعرية فى إنعاش القيمة المجردة، وتحمل مرارة الحياة، والرضا بالحلم ونعيمه حتى لو اصطدم بالواقع وقسوته، والبلوغ بالاندفاع فى نهاية المدى إلى غايته من خلال التضحية بالنفس فى سبيل إنقاذ جماعة لا يكاد ينتمى إليها، إنها شخصية «رجب الصعيدى»، وهى شخصية تعلن غرابتها حتى من خلال الاسم، فالحدث فى الدلتا، وهو «صعيدى» وتعلنها من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلال انقطاع الجذور والفروع، فهو لا يملك عائلة ينتمى إليها أو تنتمى إليه، ولا يملك شبراً واحداً من أرض القرية، ومع ذلك فإن المفارقة تتجسد عندما تسأله نجوى، ابنة الرجل الذى يكاد يملك أرض القرية كلها: «لماذا يتشاجر الناس ويقتل بعضهم البعض فى «بلدكم» يارجب..؟ وفكر رجب فى استغراب، إنها تقول بلدكم؟ وبدا السؤال لرجب غريبا حقيقيا ومفاجئا وصادقا فى الوقت نفسه».

إن فكرة الانتماء تهتز كل خيوطها وجذورها من خلال هذا التساؤل فلا يعلم أيهما نبت غريب، وأيهما نبت أصلى: نجوى أم رجب؟! لقد تحركت شخصية رجب من خلال أشعار الربابة عن أبوزيد الهلالى لكى تنقل البطولة الشعرية، التى أصبحت عنده البطولة الوحيدة، إلى مجال الفعل. ومن هنا تعجب عندما «لم يكن هناك فى الزهايرة من يتحدث عن أبوزيد.. كان هناك من يتحدث عن الوفد، ثم من يتحدث عن الثورة، وسمع أنهم سوف يعطون أرضا لمن هم مثله، ولكن أحدا من الأجراء فى الزهايرة كلها لم يأخذ شبراً من الأرض». إن هذه البطولة الشعرية هى التى أقنعت رجب بأن يحمل عن القرية عبء القتيل المجهول، وأن يعرض نفسه للسجن، وأن يظل محافظا على القيمة الأساسية «الصمت» التى جربت القرية الخروج عليها ذات مرة فالتقت بالكارثة وجهاً لوجه.

إن رجب الصعيد ، ليس هو الشخصية الثانوية الوحيدة فى رواية «ضد مجهول» ولكنه نموذج للدور اللافت للنظر الذى علقته الرواية فى عنق «الشخصيات الثانوية» وهو دور الإنقاذ فى لحظات الخطر. إن «الحاج حبيب» حكيم القرية القديم، يظل صامتا طوال الوقت وهو لا يرضى بالتأكيد عن الحركة الزائدة والضجيج العالى الذى دخل إلى القرية مع كرة القدم، ومع أن تفصيلات الأحداث قد تجاوزته وانتقلت إلى حكماء جدد كالحاج إبراهيم، ولزم هو الصمت المطلق، فإنه قد طلب أن يحملوه فى اللحظة الفاصلة إلى مكان اجتماع الرجال فى دوار العمدة، حين اكتشفت القرية جثة القتيل فى الجرن، وخرج عن صمته ليطرح عليهم اقتراحه الحاسم، أن تدفن الجثة فى «صمت» وأن تكف القرية عن الكلام ليقيد الحدث «ضد مجهول».

وعطية ابن جمالات الشخصية الثانوية التى تخرج من صفوف المهملين، لكى تشارك فى إحراز النصر الوحيد لفريق «الأسد المرعب» فتحمله القرية على اكتافها وتتوجه بطلا بعد أن كان كمًا مهملاً. والخادمة التى ضنت عليها الرواية بأى اسم، هى التى مثلت الصدر الحانى، والجسد اللدن، والتى لم تجد انفعالات ومشاعر وأفكار الشخصية الرئيسية (أحمد) متنفسا لها إلا من خلالها، وقد تم ذلك أيضاً فى «صمت» لم يكد يجرح بعض حواشيه إلا بعض عبارات من شريف.

إن جو القرية الساكن، كما عرف محاولة الخروج عن الصمت إلى الكلام فواجه الكارثة، عرف أيضاً محاولة الخروج من الثبات إلى الحركة، ويبدو أنه لم يجن من ورائها الكثير، لقد تحرك الشباب إلى معسكرات الشواطئ بعد قيام الثورة، وقال أحدهم بلهجة ساخرة: «كان لابد أن تحدث ثورة فى البلد حتى نرى البحر لأول مرة فى حياتنا» ولكن كل الذى عادوا به كان محاضرة عن «مغزى اتفاقية الجلاء» التى كانت قد وقعت بالفعل والتى كان ينوى أحد الشباب إعادتها على أبناء قريته فى النادى، لكن ذلك لم يتم قط، وفى مقابلة حركة الفقراء من أبناء القرية، إلى البحر، كان انكماش الأغنياء منهم إلى

القرية فأصبح عباس بك وعائلته يقضون إجازتهم فى القرية وحصاد القرية من وجودهم معروف.

أما الحركة واسعة المدى، فقد مثلها «محمد الجندى» سندباد الزهايرة الذى وصل إلى آفاق أسطورية مجهولة، كان أقربها شواطئ القناة مع الفدائيين، وامتدت إلى تركيا واليونان والبلاد العربية، وكان صدى ذلك التخوف فى نفوس أهل القرية، ودخول محمد الجندى دائما فى قائمة المحظورات عندما يلقن الآباء أبناءهم: «لا تدخن.. لا تجلس فى المقاهى.. لا تلعب الورق.. لا تجلس مع محمد الجندى فى مكان».

وكانت النتيجة المحسوسة لمحمد الجندى نفسه أن عاد فى النهاية، محطم القدمين، يتوكأ على عصوين، ويستند إلى أكتاف الرجال إذا أراد متابعة مباراة كرة القدم!!

هل يعنى هذا أن الأرض التى اختارتها الرواية مجالا لحركتها محكوم عليها بالصمت والجمود؟ أم أنها عندما انفتحت أمامها مجالات الكلام والحركة لم تمهد الطرق أمامها، فانكفأ المتزاحمون على وجوههم وأفلت بعض الوصوليين، فوقعت الكارثة؟!

فى العدد القادم من (إبداع)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرواية الآن ـ ٢

نصوص تنشر لأول مرة

ودراسات تطبيقية ونظرية جديدة

- محمود أمين العالم
- صلاح فضل
- ابراهيم فتحى
- إدوار الخراط
- سهام بيومى
- محمد صدقى
- جمال الغيطانى
- عبدالستار ناصر
- محمد محمود عبدالرازق
- فريال كامل

وليمة شرف على جوع أمل دنقل

(إلى أحمد الدوسري..
قبل المحنة وما بعدها بسنوات مرّة.)

هو لم يَدَّخر غير أحلامه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجنوبي:
في مدخلِ الحفلِ
يسأله حارسُ البابِ عن اسمهِ
فيلوذُ بمعطفهِ، والجنوبِ
غريبين
بين الأغاني السريعةِ
والضحكة الماجنةْ
من رأى دنقلا
ناحلاً - في القصيدة -
منكمشاً - كالقميص البليل -

على حبل أوجاعه المزمنة.

من رأى أحمداً

يلف المطارات

يبحثُ عن وطن

فيفاجئه الشرطة الواقفون

على الحدّ

بين الندى المرّ...

والسوسنةْ

- قف..!

أيهذا المشردُ

لا وطناً

غير ما تركَ الجندُ

- فوق الرصيف -

من البقع الداكنةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

ندوه

أسامة الباز ومصطفى الفقى

فى ندوة خاصة عن أعداد إبداع حول (ثقافة إسرائيل)

كانت الندوة الخاصة التى انعقدت حول (ثقافة إسرائيل) مساء الثلاثاء الموافق الثانى من مايو بمكتب الدكتور **سمير سرحان** بهيئة الكتاب، محظوظة بمن حضرها وبما دار فيها من حوار حى وتحليل عميق خصب، ولم يكد يعكر عليها إلا تأجيل موعدها مرتين، ثم تحويلها فى آخر لحظة إلى ندوة خاصة بعد أن تم الإعلان عن أنها ستكون ندوة مفتوحة، وبعد أن تمت الدعوة إليها على هذا الأساس!

انعقدت الندوة آخر الأمر بدعوة كريمة من رئيس هيئة الكتاب على أثر صدور الأعداد الثلاثة الخاصة التى أصدرتها (إبداع) عن ثقافة إسرائيل؛ وكان على رأس الحاضرين الدكتور **أسامة الباز**، والدكتور **مصطفى الفقى**، ونخبة من كبار الكتاب والمفكرين، منهم الأساتذة: **السيد ياسين وفريدة النقاش وعبدالستار طويلة**، إلى جانب هيئة تحرير إبداع وبعض الأساتذة الذين شاركوا فى تحرير العدد من المتخصصين فى الدراسات العبرية بمختلف جامعات مصر، وعلى رأسهم الدكاترة: **إبراهيم البحراوى ورشاد الشامى ومحسن أبوغدير** وغيرهم.

افتتح الدكتور **سمير سرحان** الندوة بكلمة موجزة أعرب فيها عن أهمية الأعداد التى أصدرتها (إبداع) عن ثقافة إسرائيل، راجياً أن تكون هذه الندوة الخاصة تمهيداً لمؤتمر عام مفتوح يتم تحديد موعده فى وقت لاحق، ثم تحدث الشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى** عن الظروف التى جرى فيها التخطيط لصدور هذه الأعداد وعن موقفه الشخصى الرافض لفكرة التطبيع أو حتى الالتقاء بأدباء إسرائيل ومفكريها فى أثناء إقامته فى باريس، ثم دعا الحضور إلى بدء الحوار.

كان الدكتور **أسامة الباز** هو أول المتحدثين، وقد وقف بكلمته الضافية عند بعض المفاهيم الأساسية يحللها ويحدد دلالاتها بدقة، فمفهوم (التطبيع) مثلاً ليس إلا تعبيراً عما يريد أن يفرضه علينا الخطاب الإسرائيلى، أما نحن فإننا يمكن أن نتحدث عن (انفتاح ثقافى) فحسب، بحيث تصبح إسرائيل فى ظل هذا الانفتاح كأية دولة أخرى ولا تتمتع بأية ميزة من الميزات التى قد يوحى بها المفهوم الإسرائيلى الغامض عن التطبيع الثقافى. ومضى الدكتور أسامة الباز ليفرق بين مفهومين للسلام، أحدهما قانونى أما الآخر فأشمل لأنه ذو بعد شعبى، ولا يمكن أن تتساوى المجالات المختلفة فى تطبيق هذين المفهومين، فما يصلح فى الميدان الدبلوماسى قد يحتاج إلى تحفظ وإعادة نظر فى الميدان الاقتصادى أو الميدان الثقافى، أو فى ميدان الإعلام والتعليم.

لابد أن نأخذ فى اعتبارنا إذن، كما يرى الدكتور **أسامة الباز**، تنوع التوجه الصهيونى حتى نستطيع أن نميز بين من يقف منهم ضد العنف ويدافع عن حقوق العرب مثل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شالوميت الونى، وبين الصهيونيين المنغلقين الذين لا يشكلون خطراً علينا بقدر ما يشكلون خطراً على إسرائيل ذاتها، فيعملون بتعصبهم وتطرفهم على تدميرها من الداخل. وتوقع الدكتور أسامة الباز أن تطرأ على الفكر الصهيونى متغيرات إيجابية فى المستقبل فى ظل الضوابط الجديدة التى ستقود إليها عملية السلام، ومن أهمها ظهور الأجيال الجديدة التى لم تشترك فى الحروب السابقة ولا تحمل ما يحمله من عاصروها من تشنج وحزازات، وهذه الضوابط ستشكل فى النهاية حزمة من الموانع القانونية والسياسية فى وجه الأطماع الإسرائيلية التوسعية؛ أما مستقبل العلاقات الثقافية فينبغى النظر إليه فى ضوء حقيقة مهمة هى أن التأثير الثقافى المصرى فى ثقافة إسرائيل هو المتوقع؛ ولا يعنى ذلك أن نركن إلى الدعة أو نتخلى عن الحذر.

واضح من كلمة الدكتور أسامة الباز أنها لم تكن مجرد تعليق على ما جاء فى أعداد (إبداع)، بل كانت إضافة وإثراء، وامتدت إلى أفاق أخرى لم تتسع لها الأعداد الثلاثة، وقد جاءت كلمة الدكتور مصطفى الفقى فى هذا الاتجاه ذاته؛ وقد آخذ على الدكتور أسامة أنه اهتم فى تحليله بالجوانب التطبيقية على حساب الجوانب النظرية فصرفته التفاصيل عن أمهات المسائل.

وقد بسط الدكتور مصطفى الفقى رؤيته انطلاقاً من وجوب التفرقة بين التطبيع الاقتصادى والتطبيع الثقافى من حيث إن التطبيع الثقافى لا يمكن أن يتم بقرار فوقى شأنه شأن التطبيع الاقتصادى، وإنما ينبع من ضمير الشعوب ويخضع لإرادتها الذاتية الحرة، ولايجب أن ننسى أن السلعة الثقافية هى أغلى ما تملكه مصر والعرب ونحن نواجه عملية (تسييس الثقافة). كما لايجب أن ننسى حقيقة أخرى هى أن الصراع الثقافى إذا كان صحيحاً فى جانب منه، فهو باطل من جانب آخر.

وقد وقف الدكتور مصطفى الفقى فى قراءته لأعداد (إبداع) عند مفهوم الثقافة، فحذر من الاستسلام لحقيقة التفوق الثقافى العربى فى المنطقة بشكل مطلق، إذ من الممكن أن يكون هذا التفوق ملموساً فى الميدان الثقافى بالمعنى الضيق للمصطلح، أما الثقافة فى بُعدها اليومى المعيش حيث تشتبك مع الواقع ومتغيراته المتجددة باستمرار، فإن الأمر يحتاج إلى كثير من الحذر إلى الحد الذى يكاد فيه المرء يتفهم الدور الإيجابى للفكرة الأصولية فى الحفاظ على الهوية، وهو دور صادر عليه الإرهابيون للأسف حين حرمونا من متعة التمسك به.

وتؤكد مظاهر الصراع فى المنطقة هذه الحقيقة، خاصة حين ننظر إلى ما يجرى ضد إيران الآن ويحاك لإجهاض قواها من مؤامرات إسرائيلية أمريكية.

أما الكاتبة فريدة النقاش رئيس تحرير مجلة (أدب ونقد) فقد وقفت عند أعداد (إبداع) مؤكدة أهميتها، ومشيدة بكتيبة المتخصصين فى الدراسات العبرية من الذين ساهموا فى تحرير الأعداد؛ وقدمت فى نهاية كلمتها اقتراحاً لاقى ترحيباً من الجميع بأن تتم الإفادة من جهود هؤلاء العلماء على نحو أفضل فى مراكز البحوث المتخصصة، ومنها (مركز الدراسات الشرقية) الذى لا يكاد يسمع به أحد. وقد اتفق الأستاذ ياسين معها على أهمية أعداد (إبداع) وإن كان ينقصها الإطار المنهجى الذى يتم فيه التعريف بالآخر، كما أنها تفتقر فى رأيه إلى خريطة أو شجرة أنساب فكرية تربط الإنتاج الفكرى الإسرائيلى بالبنية الاجتماعية.

وقد دارت حوارات خصبة حول أهم الأفكار التى طرحها السادة المتحدثون، واستمر الحوار إلى أكثر من ست ساعات، وإذا كان الحاضرون قد اتفقوا على شىء، فهو على أن الثقافة هى آخر القلاع التى يجب أن تظل بمنأى عن التطبيع فى الوقت الراهن.

وفى النهاية اختتم الدكتور سمير سرحان الندوة بالإعلان عن إنشاء سلسلة جديدة عن الثقافة الإسرائيلية.

حسن طلب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

(مسرح)

مسرحان ورجلان

فى الآونة الأخيرة احتضن مسرح مركز الهناجر للفنون ، تجارب المبدعين المسرحيين الكبار . من أولئك البعض الذين نضجت خبراتهم المسرحية ، وتفتقت عنها العديد من العروض المسرحية المتميزة ، وهذا ينطبق على المخرج المسرحى **كرم مطاوع** ، والبعض الآخر الذين لهم علاقة وطيدة بالفن التمثيلى ، وله خبرة طويلة فى المسرح الأوربى ، حيث مثل وأخرج بمسارح باريس **جميل راتب**.

والتساؤل المطروح هو: هل فقدت خشبة مسرح الهناجر اهتمامها بمسرح الشباب وطموحاتهم ، لتقدم مسرح الفنانين الكبار ؟ أم أن شباب المسرحيين لا يجدون فى خشبة مسرح الهناجر مكانا لهم يقدمون فيه مغامراتهم المسرحية؟

إن محاولة الإجابة عن هذا التساؤل تعود بنا إلى استعراض نوعية العروض المسرحية التى يقدمها هذا المركز، فهو يقدم تارة تجارب هى نتاج «الورش المسرحية» التى تستعين بالخبراء المسرحيين من مختلف المسارح الأوروبية (فرنسا ـ بولندا ـ ألمانيا ـ تركيا) كما حدث فى العامين الماضيين ، فيكتشفون قدرات هواة المسرح المصريين من ممثلين ومؤلفين (دراماتورج) ومخرجين وسينوغراف (مهندسى ديكور ومصممى إضاءة وملابس) فيُعيد هؤلاء الشباب صياغة مفرداتهم المسرحية ، وتنفتح أمامهم قدرات هائلة للإبداع والابتكار. ويقدم الهناجر تارة أخرى بعض نتاجات الشباب الذين تخرجوا فى هذه الورش واستفاد بعضهم منها استفادة حقيقية ، وأخفق البعض فى إمكانية التواصل معها ، فلم يبدع جديداً أو توقف عن الإبداع.

ويبدو جليا أن المركز يحاول فى هذه المرحلة التالية الاستفادة من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجارب المسرحيين المصريين والعرب ، فقدم **لجواد الأسدى** عملين خلال موسمين مسرحيين (١٩٩٣/٩٤- ١٩٩٥/٩٤) : «شباك أوفيليا» عن **شكسبير**، «الخادمتان» عن **جينيه**، ثم التجربتين المسرحيتين (ديوان البقر) التى ألفها **أبو العلا السلاموني** من إخراج **كرم مطاوع** ، وشهرزاد **لتوفيق الحكيم** وإخراج **جميل راتب** . ويحاول الهناجر بهذا أن يساند الفنانين المسرحيين الكبار فى تقديم مشاريعهم الفنية الخاصة ، ويربط بوشائج متينة ما بين حاضر المسرح المصرى ، وإبداعات شبابه ، ووقوفه أمام تجارب أجيال سبقتهم ، لتحدث مواجهة بين الأجيال فى حوار ، تستفيد منه - بلا ريب - الحركة المسرحية المصرية المعاصرة.

تجربة شهرزاد

يقدم الفنان **جميل راتب** تجربته المسرحية لشهرزاد فوق خشبة الهناجر، وهو يطرح أمامنا - من جديد - **توفيق الحكيم** الذى أعجب بمسرحه ، وراقت له فكرة شهرزاد فقدمها فوق مسارح باريس باللغة الفرنسية ، ومثل فيها، واستعان فيها ببعض الممثلين الفرنسيين أثناء وجوده بفرنسا.

وأهمية هذه التجربة أنها تطرح جديدا فى عالم المسرح وفى مفرداته ولغته ، وكذلك تضع أمام المبدع المسرحى إمكانيات هائلة فى القدرة على النفاذ داخل النص المسرحى ومحاولة استقرائه من منظور اكتشافه وتطويعه لخدمة العرض المسرحى، وشهرزاد التى اختارها **جميل راتب**، مادة شيقه للبحث عن دلالات متعددة تمثل تناقضات عجز الإنسان أمام قدره ؛ ففى المسرحية يحيل الحكيم ومن بعده المخرج - شخوصه إلى رموز، وكأنه يجردها من أبعادها الإنسانية العامة ، ويحملها دلالات إنسانية ، كل منها تتسم بسمة شخصية إنسانية متفردة . فدلالة العقل يُمثلها شهريار **جميل راتب** ، والعاطفة تمثلها شخصية قمر **عمرو عبد الجليل**، والرغبة الحسية يمثلها العبد **انجلى فرانيك** وهو أخرس أو صامت كما يراه المخرج. أما شهرزاد نفسها **سلوى خطاب** كما يقول المخرج فى برنامج المسرحية المطبوع - فهى جماع (يقصد تجميع وتمحور) لهذه الثلاثية الإنسانية.

والعرض المسرحى الذى يقدمه المخرج يحاول التمسك بهذه الدلالات والرموز ويحافظ - عامة - فى حركة هذه الشخوص فوق الخشبة وإيقاعها على حالتها الدرامية عبر اختفاء هذه الشخصيات وظهورها؛ وكأنها تكمل دورة فلكية لا تتوقف. لكن المشكل الجوهرى لهذا العرض - فى ظنى - أن شخوصه استحالت رموزا أدبية أكثر من كونها قيما إنسانية درامية تتحرك وتتصارع وسرعان ما تتأزم وتتشابك فى مواقف مسرحية تعود لتنفرج أزمتها الداخلية. لقد انتفت عن هذه الشخوص قدرتها فى إحالة القيمة المعنوية «أى ما تحتوى عليه من معنى» إلى نبض درامى يشع ضوءا فينير روح المتفرج قبل عقله.. فعل مسرحى يستثير المتفرج ويستفزه، فيضعه فى قلب الأحداث، ويغدو مشاركا للممثل الذى يمثله فوق الخشبة، ومبتكرا فيستكمل تلك الفجوات الشاغرة وفقا لتفكيره وعقليته ومنطقه الفنى.

فى هذا العرض المسرحى لا نكتشف تلك القدرات الفنية عند الممثل الكبير **جميل راتب**، وهى محاولة متواضعة للغاية فى التناول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإخراجى، فهذا المشروع الذى كان يهدف إليه مسرح مركز الهناجر لا يتحقق، فنحن لا نستمتع كمتفرجين بمشاهدة هذا الفنان الكبير الذى كان ينبغى أن تخضع الخشبة له فيستحوذ عليها، ويمتلك ناصيتها، فيفجر طاقاته الإبداعية وطاقات ممثليه، ويدخلنا فى عالم من السحر والجمال نحن متعطشون لاقتحامه، كما يحدث فى المسارح الأوروبية التى تحترم فنانيها وتتيح لهم المكان والمناخ الملائمين فيبدعون ويستمتع بابتكاراتهم المشاهدون شريطة أن تكون هذه التجارب ناضجة متكاملة تضيف إلى الحركة المسرحية لتثريها، لا لتعود بها ثانية إلى الساكن والراكد.

ديوان البقر

تأتي أهمية هذه التجربة من محورين: يحاول المحور الأول الاستفادة من خبرة المخرج **كرم مطاوع** وأستاذيته كى يستفيد منه جيل من الشباب المسرحيين لتطويع مفردات لغتهم المسرحية وصقل مواهبهم . أما المحور الثانى فهو أن ينصبّ هذا كله فى تجربة مسرحية تختبر قدراتهم ومهاراتهم التى تنصهر داخل بوتقة التدريب ووهج الابتكار وطزاجة الإبداع الذى يتواصل بين الأستاذ وتلامذته ، بين المصلح المسرحى ومريديه . كان هذا هو الهدف الرئيسى المخطط له من ورشة **كرم مطاوع** بمسرح الهناجر، ورغم أن المخرج الكبير - كما يقول فى كلمة البرنامج المطبوع - كان يسعى إلى تحقيق «أكثر من هدف وراء هذا التجربة ، محاولة لاقتحام شكل جديد لمسرح اليوم الذى «نتهمه» بالتخلف عن إيقاع العصر ! وتحقيق مطمح للشباب بانصهاره فى بوتقة ورشة عمل فنية على أسس عملية، وليس استجابة لمنطق (إعطاء فرص للشباب) الذى لو طبّق عشوائياً أو عاطفياً، نكون قد ضللناهم فى متاهة التجريب دونما أسس علمية حقيقية».. رغم ذلك، نرى أن تجربة (ديوان البقر) ربما ركزت تركيزاً مكثفاً على إخراج عمل مسرحى يشترك فيه بعض الفنانين الذين لهم باع طويل فى التمثيل من أمثال: **عبدالرحمن ابوزهرة وعايدة فهمى وأحمد حلاوة**، وبعض الشباب الذين أثبتوا وجودهم مثل **ماجد الكدوانى وعاصم نجاتى**، وبقدر متواضع **ناهد رشدى**، وربما يكون هذا «الانصهار فى بوتقة الورشة» قد تحقق بقدر ما مع مجموعة الشباب التى مثّلت مجموعة الشعب وعددهم عشرون فردا، لكن ذلك جعل العمل فى محصلته النهائية يغدو ثمرة لجهود مخرج مسرحى يتناول عرضا مسرحيا أكثر من كونه حصيلة «لورشة إبداعية مسرحية» استفاد منها شباب الممثلين استفادة حقيقية من تجربة فنان مسرحى كبير مثل **كرم مطاوع** وخبرته الطويلة؛ كما استفاد شباب المسرحيين من قبل من ورش مسرحية مماثلة.

ما بين الستينيات والتسعينيات

إن لغة المخرج **كرم مطاوع** ومفرداتها المسرحية، هى لغة واضحة تستقى من الكلمة مصدرها الأول، وتستلهم منها الصياغة والشكل، والمخرج **مطاوع** هو واحد من أصحاب أهم التجارب المسرحية فى المسرح المصرى بالستينيات: (الفرافير)، التى اعتبرت ثورة مسرحية فى الشكل والمضمون، وكذلك أعماله الإخراجية التى قدمها لشاعرنا المسرحى الراحل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالرحمن الشرقاوى (الفتى مهران) وثأر الله التى لم تر النور فوق الخشبة، وأعمال ميخائيل رومان وغيرها؛ كلها علامات هامة فى مسرحنا تناولت فى أطروحاتها الفكرية الكثير من قضايانا، وابدعت صيغا وأشكالا مسرحية جديدة نبعت من سينوغرافية العرض المسرحى والأسلوب الجديد فى أداء الممثل وحركته وتشكيلاته. لكن الكلمة كانت ولاتزال هى الباعث والرسالة لمخرجنا منذ الستينيات وحتى التسعينيات فى إلهاماته وإبداعاته، دائما ما يدور فى فلكها ويقع فى أسرها.

نكتشف عند كرم مطاوع فى مسرحيته الجديدة (ديوان البقر) شوقا لسحر الكلمة، وعطشا لتحليلها والبحث عن معادلها البصرى، فتستحيل علامات ورموزا ورسائل، تذكرنا بأسلوب المخرج ذاته منذ أكثر من ربع قرن. فهو يحاول فى مسرحيته الأخيرة البحث عن انعكاسات لمضامين الكلمات فى حركة الممثلين المتسمة بديناميكيتها أحيانا؛ وثباتها أحيانا أخرى، وعدم استقرار حركتها أحيانا كثيرة.

ومن خلال تشكيل الفراغ المسرحى لخشبة مسرح الهناجر وتعصير الأحداث التراثية، يخلق تشكيلات مسرحية باهرة للممثلين والمجاميع تعكس الحدث المسرحى وتطرحه داخل العديد من الأشكال الحركية والإيقاعية المستلهمة جانبى الخشبة لنظارتين، تشاهد كل منهما الخشبة من زاوية عكسية، فترى جوانب الحقيقة ونسبيتها.

الكلمة وأسْرها

النص المسرحى للمؤلف ابو العلا السلاموني الذى يعد واحدا من كتابنا المسرحيين الموهوبين فى الآونة الأخيرة والذين خلفوا الجيل السابق من الكُتاب المسرحيين: نعمان عاشور - يوسف إدريس - الفريد فرج - سعد الدين وهبة - على سالم؛ يستفيد السلاموني فى نصه المسرحى استفادة واضحة من «الحكاية التراثية التى وردت فى كتاب الأغانى للأصفهانى من أكثر من ألف سنة»؛ ويتساءل الكاتب: «اليست تنطبق هذه الحكاية تماما على ما يحدث لنا الآن من قبل جماعات التطرف والتخلف والجهالة التى تحاول أن تلغى عقولنا وتغسل رؤوسنا وتجعل منا قطعانا من أبقار تتدلى السنتها لتلعق أنوفها اتقاء لنار جهنم وعذاب القبر بفعل مقولات ظاهرها الرحمة وباطنها العذاب ؟!»

والإجابة عن تساؤل الكاتب المسرحى هى مسرحيته المعروضة «ديوان البقر»، فهو يحاول من خلالها الولوج فى التاريخ والتراث للبحث عن معادل فكرى لما يحدث الآن فى مصر على أيدى جماعات التطرف. وتتخذ الإجابة مستويات عدة: يتمثل المستوى الأول فى السلطة: الملك - احمد حلاوة، الوزير - عاصم نجاتى، والمستوى الثانى هو الشعب: مجموعة الشعب ومن بينهم الغازية نعناعة - عايدة فهمى، والمستوى الثالث: هى الجماعة المتخفية وراء قناع «الدروشة» ممثلة جماعة التطرف وهى: محمود - عبدالرحمن ابوزهرة، ومولود - ماجد الكدوانى.

والفكرة الجوهرية للنص هى أن السلطة تتآمر مع الدراويش (الجماعات المتطرفة فى المسرحية) ضد الشعب، وكأن هذا التآمر أو التعاون المشترك فى الأهداف يتم عندما تقوم السلطة بتسليم مقاليد الحكم للجماعة المتطرفة، وهى

محاولة المؤلف في الكشف عن الدور التآمرى الذى تلعبه السلطة مع الجماعات المتطرفة للقضاء على الوعى الشعبى والتنوير، وهذه الفكرة الأساسية تسير بين جنبات المشاهد المسرحية الخمسة للعرض المسرحى؛ وهى فكرة تحمل دعوى تقدمية واعية، إنْ وقفَت فوق أرض صلبة تسمح لها بالتبرير والدفاع عن منطقها. لكنَّ السلطة التى يمثلها منذ بداية المسرحية الملك (أحمد حلاوة)؛ سلطة كاريكاتورية لشخصية ورقية لا قوام لها، وليس بقدرتها الدفاع عن نفسها ومصالحها ولا بإمكانها الوقوف فى مواجهة الرياح العاتية التى تدمرها وتخلع الملك عن عرشه. ففى العمل المسرحى الناضج دائما ما يقوم الصراع للأحداث على قوتين متنازعتين تشتركان فى درجة القوة إلى أن ينتهى هذا الصراع بانتصار إحداهما على الأخرى، وهو مالانراه فى المسرحية - على مستوى النص التقليدى المؤلف «ديوان البقر» . وهذه - فى ظنى - السقطة الأساسية للمسرحية. فالقوى المتصارعة (السلطة - الشعب - الدراويش (الجماعات المتطرفة) - قوى التنوير) ليست متزامنة أو متوازية فى حجم قوتها لترسم الصراع وتشكل أحداثه.

جموع الشعب بقر

تتكرر تيمة البقر، والشعب البقر منذ اللوحة الأولى، وهم جالسون يشاهدون الغازية نعناعة ترقص لهم وتغنى، إلى دخول حمود وتابعه مولود لتغييب الشعب أكثر وأكثر، بكل الوسائل المتاحة وغير المتاحة، وهو يتعامل مع جماعات الشعب «كقطعان من أبقار» على حد تعبير حمود فى المسرحية: إنهم ليسوا مسخوطين.. لكنى أزعم أنهم أبقار». وتقام عليهم تجربة حمود ودعوته وهى «أن يلعقوا أرنبة الأنف كل بطرف لسانه. وإذا فعل فلن يدخل أحد نارا أو يتعذب!»، ويصدق الشعب المغيب. والتعامل مع شعب بهذا المفهوم - فى ظنى - مستسلم ومذعن منذ البداية ، إنما يضعف من القضية الفكرية المطروحة التى كان يمكن أن يتناولها العمل، لأن الفكر الضالع فى الغيبوبة والأساطير والسائر كالأبقار، يفقد القدرة على الكلام، لأن السنة الشعب طالت عن حدودها، وخرجت، ولم تعد بقادرة على العودة إلى مكانها، كل هذا يخرس الشعب الذى لم يتكلم منذ بداية العمل المسرحى وحتى نهايته، لم يتحرر من قبضة أسر التغييب ولا من «تبقيره»، كل الشعب بلا استثناء وكأنه قد انعدمت شخصية واحدة للرفض؛ حتى أنهم جميعا لا يفعلون شيئا عندما تصرخ فيهم نورهان فى خطابها المباشر فى اللوحة الرابعة، وتستجديهم بأن يفيقوا من نومتهم، وتبقى بجوار الشعب حتى النهاية، بعد أن تتخلى عن الملك الذى يسلم بدوره السلطة إلى الدرويش حمود الذى يهبها بالتالى إلى تابعه الساذج المأمون مولود. وتنوب الكلمات عن الفعل. تقول نورهان:

- العالم يقفز للآفاق، وأنتم سوف تظلون دوابا تلعق دود الأرض. العالم يتغنى يبتهج بما وهب الله وسخره للإنسان وأنتم مشغولون بقضايا العورة وعذاب القبر.. واأسفاه يامن قضيتم عمرا يصل إلى خمسة قرون تحت جهالات الحكم المعصوم.. والآن تعودون وتعتقدون بأن العود حميد ومجيد..... واأسفاه على خمسة قرون ضاعت منكم وقرون أخرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ستضيع.. وأسفاه على العصر الضائع والعصر الآتى المنكود»..

إن هذا الخطاب المباشر أفسد العمل المسرحى وأوقعه فى براثن الخطابة التى تذكرنا بفقرات مسرحية كانت تلقى فى مسرحيات المسرح المصرى فى الستينيات؛ عندما كانت الكلمة تستحيل شعارا ينوب عن الفعل والحدث، تغدو خطبة عصماء تخاطب النظارة، لتستثير فيهم تعطشهم لحلو الكلمات المسموعة، والمسجوعة.

الرؤية الإخراجية

لقد استطاع المخرج **كرم مطاوع** بذكائه وفطنته الفنية أن يستعير من لغته البصرية أجمل مافيها على مستوى التشكيل لفضاء خشبة المسرح وحركة الممثلين وتشكيلات المجاميع، استطاع أن يخلق إيقاعا مسرحيا حسيا من هذه التشكيلات بمعونة **وليد عونى**، لقد استطاع **كرم مطاوع** أن يجذب عينى المتفرج وينسيه الخطاب المباشر والمادة الدرامية المستندة إليه. نجح المخرج فى تحريكه للممثلين واستخدامه جانبى خشبة المسرح المتواجهين، بل لقد خلق استجابة جماهيرية لما يطرح فوق الخشبة. ووفق كذلك فى توجيه تعليماته لممثله الكبير الفنان **عبد الرحمن أبو زهرة** الذى لعب دوره بحضور واقتدار، فأحال حوار الكلمات إلى نبضات حية، جذبت المتفرج إليه. واستطاع بجواره الممثل الموهوب الشاب **ماجد الكدوانى** أن يضفى من موهبته الكوميدية وقدرته ورشاقة حركته وأدائه التلقائى قدْرا من الصدق والوهج الفنى. أما **أحمد حلاوة** فقد تميز تميزا واضحا فى دور الملك، ليثبت لنا من جديد أنه ممثل موهوب لم يكتشف المخرجون كل مواهبه وقدراته التمثيلية بعد. أما **عايدة فهمى** فقد جاء دورها اختبارا لملكاتها فى الغناء والرقص والأداء المسرحى، فوفقتْ أحيانا عندما تخلصت من الأداء الإذاعى، ووقعتْ فى براثن الكلمات الرنانة أحيانا أخرى عندما استسلمت لرنينها. الممثلة **ناهد رشدى** موهبة تلفيزيونية، لكنها فوق خشبة المسرح فى حاجة إلى كثير من التدريبات الصوتية والحركية والتمكن من مراقبة جسدها بالقدر الفنى واللازم، وهو الذى لم يستطع المخرج بأستاذيته تلقينه إياها. ولم تكنْ المادة المسرحية بكافية لتلقى الضوء على موهبة الممثل الشاب **عاصم نجاتى**. ويحسب هذا العمل لصالح **محمود مبروك** مهندس الديكور والملابس، فقد وفق كثيرا فى اختيار عناصر ديكوره الرئيسى، فى تلك الألواح الزجاجية التى تستحيل مرة إلى مرايا، وإلى سواتر مرة أخرى وقضبان سجن مرة ثالثة، أو إلى أشكال تجريدية تتجسد بإنارتها الخافتة فى الظلام، لتمنح المتفرج حرية الرؤية والتفسير.

أما أغانى **خالد النشوقاتى** وألحان **جمال سلامة**، فلم تضف الكثير إلى العمل المسرحى، بل تاهت داخل نسيج لوحاته، ولم تكن خطوة درامية تتقدم به إلى الأمام.

لقد استطاع **كرم مطاوع** أن يحيل نص **أبو العلا السلاموني** إلى نبض حى رائع، وجاءت بعض المشاهد المسرحية متفوقة تفوقا كبيرا ملحوظا كمشهد المرايا (اللوحة الثانية - حجرة نوم الملك فى ليلة زفافه على نورهان)، وتنطبق الملاحظة نفسها على اللوحة الأخيرة التى تخترق فيها نعناعة ونورهان والوزير الحاجز البشرى ليدخلوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكان الاحتراق وفقا للحكم الذى أطلقه حمود (رمز الجماعات المتطرفة) ونفذه الملك عميل الجماعات، ليدخل الشعب معهم فى أتون الحريق وكأن الاحتراق هو احتراق جماعى لنا.

ومع ملاحظاتى حول النص المسرحى، إلا أن هذا العمل أثبت شاعرية حوار مؤلف كبير مثل (**ابو العلا السلاموني**) الذى ينقصه - فى ظنى - قَدْر من الفكر المعرفى والوعى بالقضايا الفكرية لتشكيلها مسرحيا وليس اعتمادا على الكلمات، بل فى أن تغدو هذه الكلمات نفسها أفعالا درامية / مسرحية حية، وليس حوارا ممشوقا فقط، يُطرب الآذان ويدغدغ العقل.

إن **كرم مطاوع** مكسب كبير للمسرح المصرى، وأن يمنح مركز الهناجر للفنون مسرحه لهذا المخرج الكبير، فهو شىء محمود، ومطلوب تكراره مع كبار مخرجينا المصريين، لكن هذا المطلب الشرعى يحتاج - فى ظنى - إلى تعديل صغير: هو أن يتولى هؤلاء المخرجون الكبار تثقيف ممثلينا ومخرجينا الشباب فنيا؛ فى ورشهم بالهناجر، وأن يثابروا على تعليمهم، فيأخذون عنهم ما يحتاجونه ، ويختلفون معهم فى الإطار الذى نرتضيه فى حدود «الورشة» بين هذا الفنان الكبير وأقرانه وبين أجيال شبابية أخرى، هى فى أمس الحاجة للمعرفة المسرحية والخبرة العلمية.

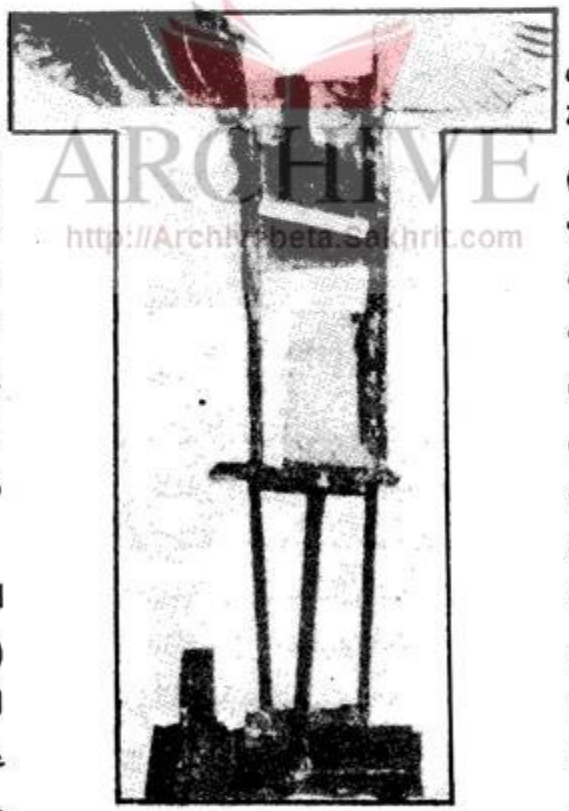
هناء عبد الفتاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
سينما

المهرجان القومى الأول للسينما المصرية

تعانى السينما المصرية فى السنوات الأخيرة من مشاكل كثيرة ومتنوعة، انتهت بتناقص عدد الأفلام الروائية المنتجه سنوياً بشكل مخيف يهدد هذا الفن الجميل، ـ وهذه الصناعة المصرية الراسخة ذات العمرالطويل ـ كما يصيب فى مقتل كل العاملين فى هذه التجارة التى كانت مربحة يوما ما. ولم يسلم الفيلم التسجيلى المصرى ـ الذى كان يحصد الجوائز فى مهرجانات السينما التسجيلية بدول العالم المختلفة ـ من المصير نفسه. فأصبحت الأفلام التسجيلية المنتجة سنويا لاتزيد عن عدد أصابع اليدين.ولكن والحق يقال فى دولة



جائزة المهرجان ـ الطائر المجنح

أصبح شغلها الشاغل عقد الندوات والمؤتمرات العربية والدولية! عقدت أكثر من ندوة لمناقشة مشاكل السينما المصرية التى تكاد تكون معروفة من سنوات طويلة، والنتيجة لا شىء فى ظل سياسة ثقافية غامضة غير واضحة المعالم، تخشى الإجابة الحاسمة على سؤال رئيسى: هل الثقافة خدمة أم سلعة؟

ويأتى المهرجان القومى الأول للسينما المصرية الروائية والتسجيلية (٣٠ إبريل ـ ٨ مايو ١٩٩٥) ليجدد الأمل فى اهتمام الدولة والمسئولين عن الثقافة بفن السينما. حيث قام صندوق التنمية الثقافية التابع لوزارة الثقافة بإعداد وتنظيم هذا المهرجان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذى ضم للمرة الأولى الأفلام التسجيلية مع الأفلام الروائية بهدف إلقاء الضوء على الفيلم التسجيلى وصناعه.

بدأ المهرجان بحفل الافتتاح على المسرح الكبير بدار الأوبرا حيث قدم المخرج السينمائى **محمد خان** - الذى قام بإخراج حفلى الافتتاح والختام - تحية من فن الموسيقى والغناء إلى فن السينما بعنوان «ياسارق من عينى النوم» من خلال العرض المسرحى فقدم رقصتين الأولى رقصة الفالس الشهيرة بمصاحبة موسيقى أنا قلبى دليلى والثانية من النوع الحديث بمصاحبة موسيقى «معانا ريال» لأنور وجدى وفيروز، وعرض لمشاهد سينمائية تحكى تاريخ السينما المصرية من فيلم «الوردة البيضاء» حتى فيلم «آيس كريم فى جليم» وبانوراما عن تطور الإنتاج الروائى منذ نشأة السينما المصرية تتضمن سنة الإنتاج وعدد الأفلام الروائية المنتجة والتى ظهر من خلالها تقلص إنتاج الأفلام الروائية فى السنوات

ملصق المهرجان

الأخيرة بشكل ملحوظ، فضلاً عن عرض صور وتاريخ المكرمين هذا العام من فنانى السينما من خلال شاشة العرض وكلمة لكل منهم وهم المخرج التسجيلى **هاشم النحاس** والفنان القدير **محمد توفيق** ثم المخرج الكبير **صلاح أبوسيف** وأخيرا سيدة الشاشة العربية **فاتن حمامة**، وبعد ذلك قام السيد وزير الثقافة **فاروق حسنى** والسيد **سمير غريب** رئيس المهرجان ومدير صندوق التنمية الثقافية بمصافحة المكرمين وبعد الاستراحة تم عرض فيلم «الضحايا» إنتاج ١٩٣٢ بطولة بهيجة حافظ والذى قام صندوق التنمية الثقافية بترميمه بواسطة الخبراء ضمن خطة تشمل عددا من الأفلام المصرية القديمة الرائدة.

اشترك فى مسابقة الأفلام الروائية من إنتاج ١٩٩٤ خمسة عشر فيلما هى «يوم حار جداً» للمخرج **محمد خان**، الإرهابى - **نادر جلال**، مصيدة الذئاب - **إسماعيل جمال**، خلطبيطة - **مدحت السباعى**، ياتحب ياتقب - **عبداللطيف زكى**، الراية حمرا - أشرف فهمى، المهاجر - **يوسف شاهين**، لحم رخيص - **إيناس الدغيدى**، الطريق إلى إيلات - **إنعام محمد على**، ليلة ساخنة - **عاطف الطيب**، قليل من الحب كثير من العنف - **رأفت الميهى**، سارق الفرح - **داود عبد السيد**، البحر بيضحك ليه - **محمد كامل**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد توفيق

فاتن حمامة

صلاح ابو سيف

القليوبى، الهروب إلى القمة - **عادل الأعصر**، الناجون من النار - **على عبد الخالق**.

وكانت لجنه التحكيم برئاسة الكاتب المعروف **رجاء النقاش** كما نظمت إدارة المهرجان عقب مشاهدة كل فيلم ندوة للنقاد والصحفيين والجمهور يديرها أحد نقاد السينما وبحضور بعض المشاركين فى الفيلم، وكان الإقبال كبيرا من قبل كما اشترك فى مسابقة الأفلام التسجيلية سبعة عشر فيلما تسجيليا والأفلام الروائية القصيرة خمسة عشر فيلما وافلام للرسوم المتحركة ستة أفلام. وكانت لجنة التحكيم برئاسة المخرج التسجيلى الكبير **عبد القادر التلمسانى**.

أصدر المهرجان ستة كتب، أربعة عن المكرمين، الأول عن **صلاح ابوسيف** تأليف **خميس خياطى**، والثانى كتاب **سمير فريد** عن **فاتن حمامة**، والثالث كتاب **خيرية البشلاوى** عن **هاشم النحاس**، وأخيرا كتاب **الهامى حسن** وعبد الله أحمد عبدالله عن الفنان **محمد توفيق** بالإضافة إلى الكتالوج الشامل عن المهرجان وكتاب عن تاريخ السينما المصرية تأليف **الهامى حسن**.

شارك عدد كبير من النجوم فى حفل الافتتاح والختام بحضور النقاد والصحفيين والمهتمين بفن السينما، وكذلك فى الندوات التى عقدت عقب الأفلام. وانتهى

المهرجان بحفل الختام الذى كان متواضعاً بالنسبة لحفل الافتتاح وتضمن توزيع الجوائز على الفائزين، وكانت نتيجة مسابقة الأفلام الروائية كالآتى: جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفنانة **لبلبة** عن ليلة ساخنة، جائزة أحسن ممثل دور أول للفنان **عادل إمام** عن «الإرهابى.» جائزه أحسن ممثلة دور أول للفنانة **ليلى علوى** عن «قليل من الحب..»، جائزة أحسن ممثلة دور ثان **عبلة كامل** عن سارق الفرح»، جائزة أحسن ممثل دور ثان **أحمد راتب** عن «الإرهابى» أحسن سيناريو رأفت الميهى عن «قليل من الحب..» أحسن مخرج **يوسف شاهين** عن «المهاجر»، أحسن تصوير **رمسيس مرزوق** عن «المهاجر»، أحسن ديكور **انسى ابوسيف** عن «سارق الفرح» أحسن مونتاج **احمد متولى** عن «ليلة ساخنة» جائزه الإنتاج الأولى «قليل من الحب..» الإنتاج الثانى لفيلم «الإرهابى». جائزة العمل الأول **كامل القليوبى** عن «البحر بيضحك ليه»

هاشم النحاس

خالد عزت

كما فازفى مسابقة الأفلام التسجيلية كل من **خالد عبدالعليم** عن فيلم «صباح الخير» رسوم متحركة **وسماح جابر** عن «تحول ليكون» رسوم متحركة **ورحاب عادل** عن «هكذا يترو» رسوم متحركة **وإيهاب صالح** عن «خطاف البحر» روائى قصير، **وهانى خليفة** عن «عربة السيدات» روائى قصير، **وخالد عزت** عن «أبيقورى الجسد والروح»، **وسامح بهلول** عن «رمى الحمول» **ونادر ممدوح هلال** عن «قاهرة المعز» تسجيلى.

كما أقامت إدارة المهرجان ندوة لكل من المكرمين بالمسرح الصغير بدار الأوبرا.

تبقى عدة ملاحظات على المهرجان وأفلامه أهمها أن جوائز لجنة تحكيم الأفلام الروائية جانبها الصواب فى أكثر من موضع فلم يكن تقييم العمل الفنى أو الأداء هو المحك للفوز بالجائزة قدر ما كان الاختيار مرتبطاً بالظروف السياسية والاجتماعية السائدة فى المجتمع وهذا أمر غريب وغير مفهوم، فعلى سبيل المثال.. **عادل إمام** لم يكن دوره فى «الإرهابى» أفضل الأدوار الأولى فى أفلام المسابقة، وتستطيع رئاسة الجمهورية أو وزارة الثقافة أو وزارة الداخلية تقدير جهود الفنان **عادل إمام** ومواقفه الشجاعة من قضايا الإرهاب ولكن فى مهرجان يحكمه معيار الفن كان يجب تجنب مثل هذا الاختيار كذلك لم يفز فيلم «الطريق إلى ايلات» بأى جائزة من أى نوع رغم الجهد الكبير المبذول فى إنتاج وإخراج الفيلم ومناطق التميز المختلفة به.. السيناريو والحوار والتمثيل والتصوير.

فى هذا العام اختار صندوق التنمية الثقافية المنظم للمهرجان إدماج مهرجانى الأفلام الروائية والتسجيلية فى مهرجان واحد يهدف إلقاء الضوء على الفيلم التسجيلى وصناعه، ولكن اختيار توقيت عرض الأفلام التسجيلية فى حفلة الثانية عشر ظهراً لم يحقق الهدف حيث قلة عدد المشاهدين لانشغال المتفرجين بأعمالهم فى هذه الفترة، وكان الأوفق عرض الافلام التسجيلية قبل عرض الافلام الروائية مباشرة لتتسع قاعدة المشاهدة بالنسبة لها وهو الهدف المطلوب.

أتاح لنا المهرجان مشاهدة ما يمكن أن يكون أسوأ فيلم فى تاريخ السينما المصرية وهو فيلم «الناجون من النار» إخراج **على عبد الخالق** وإنتاج **عادل حسنى** حيث لايرقى لمستوى مسرحية تمثل على خشبة مسرح مدرسة إعدادية للتوجيه والإرشاد، وهو إساءة لجهاز الشرطة المصرى وتمييع لتوجهات الجماعات الدينية وامتهان لعقل المتفرج ويمثل فى مجمله صفعة على وجه السينما المصرية التى تعانى الكثير.

ARCHIVE

كذلك أتاح لنا المهرجان أن نشاهد ـ للمرة الثانية ـ فيلم «المهاجر» بعد أن حكمت المحكمة بعرضه فى دور العرض وهو الفيلم الذى أثار ضجة كبرى واختلف حوله الكثيرون.

من أفضل أفلام المهرجان «سارق الفرح» وهو لوحة فنية جميلة فى حب مصر وشعبها الأصيل، فموضوعه عن حياة المهمشين من ساكنى المناطق العشوائية الذين يمتهنون مهناً بسيطة كالقرداتى، أو ممنوعة كالنشل والدعارة فقد صور الفيلم أحلامهم البسيطة وآمالهم وإحباطاتهم فى مجتمع لفظهم خارجه، فلم يعترف بهم أو بمشاعرهم أو بحقهم فى الوجود الإنسانى. وكان عيب الفيلم الوحيد الأغانى الفردية لماجد المصرى ولوسى فلم يكن لها ضرورة فنية أو درامية.

كما كان من أهم الأفلام التسجيلية الفائزة فيلم «عربة السيدات» للمخرج هانى خليفة وهو عن شاب مراهق حائر بين الحب العذرى العفيف لطالبة من عمره تركب معه «المترو» يومياً أثناء الذهاب للمدرسة، وممارسة الجنس مع امرأة بغى مع زملائه. كذلك

للقطه من سارق الفرح
(إحدى أفلام المهرجان)

امتعنا الفيلم التسجيلى «أبيقورى الجسد والروح» للمخرج خالد عزت، وعاب الفيلم شريط الصوت المصاحب حول اللذة والألم والجنس والحياة نظراً لأن السينما صورة أولاً وثانياً وثالثاً. كذلك من أفلام الرسوم المتحركة الجميلة فيلم «صباح الخير» لخالد عبدالعليم عن أثر دخول التكنولوجيا (التليفزيون والفيديو) فى القرية المصرية وأثر ذلك على اهتمام الفلاح بأرضه.

وفى النهاية لابد من الإشادة بالفنانة عبلة كامل على دورها فى تمثيل شخصية المرأة البغى فى فيلم «سارق الفرح» حيث الأداء الطبيعى الناعم للشخصية مع الابتعاد عن المشاهد الجنسية الفجة فقدمت لنا أسلوباً جديداً فى الأداء على المشاهد المصرى. أيضاً الإشادة بمنتج ومؤلف ومخرج فيلم «لحم رخيص» لتناوله قضية جريئة ومهينة لنا فى المجتمع المصرى بأكمله وهى زواج الفتيات الصغيرات أو بيعهن للأخوة العرب كبار السن راغبى المتعة.

وتبقى الإشادة بالجهد الكبير الذى بذل لكى يخرج هذا المهرجان إلى النور فى ظروف سيئة تمر بها صناعة السينما المصرية والفن السينمائى المصرى، سفير مصر فوق العادة لدى الدول العربية.

أحمد فهمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

مقهى الشعراء النيويوريكيين*

أين كنّا؟ نحن فى المقهى، مقهى الشعراء، مقهى الشعراء النيويوريكيين، بيت التقليد الذى ليس لديه بيت غير أذنك. بيت الفن الذى كان بلا مأوى منذ طرد أفلاطون الشعراء من الجمهورية، حتى الآن..

مرحباً بك داخل الانفجار! هنا حيث ترى بالفعل الشىء نفسه (حيث توجد كلّ الأفكار - د. ويليامز) تتفجرّ ثم تشاهد النثار المتفجرة تتفجّر. تلك هى مدى سرعة تحوّل الشعر إلى قوة دوّارة فى أطراد أيام وطننا، فى أواخر الألفية الثانية.

«ساعدنى/ أستطيع أن أرى، كما تقول علبة تبرعات القسّ بدرو بييترى. إن هذا الكتاب يتجاسر بإعلان الشىء الواضح - أنّ «الراب» Rap شعر - وأن جوهره المنطوق أساسى لذيوع الشعر.. الراب».

يتقلّد مكانه، بصوت مرتفع، بوصفه شكلا شعريا جديدا، بجذور عتيقة. الهيب هوب خط مباشر ثقافى للتقليد الشخصى. الكلمات تشيع! لقد وجد الشعر طريقة لكى يحفر عبر الشمع الذى تراكم خلال عقود! إن الشعر لم يعد قطعة فى متحف غبار. الشعر حىّ، الشعر مُجاز.

تلك فقرات من «مُفتتح» بوب هولمان لأنثولوجيا (« بصوت مرتفع».. أصوات من مقهى الشعراء النيويوريكيين..)[1].

فمن هم شعراء هذا المقهى النيويوركى - البورتوريكى؟ وما هى قصة هذا المقهى الذى يحاول بعض النقاد أن ينسبوا له حركة شعرية جديدة، قد تكون حقّقت ذيوعاً شعبياً للشعراء أو بالأحرى لشكل معيّن من الشعر، إلاّ أنها لم تكرّس حتى الآن باعتبارها مدرسة شعرية شرعية.

يبقى السؤال الهام من ذا الذى يعبأ بالشرعية فى الفن إذا توافرت له عناصر الصدق والجدّة والأصالة.

فهل تتوافر هذه العناصر فى شعراء المقهى النيويوريكى؟

---

* Nuyorican (النيويوركى - البورتوريكى)، وهم مواليد نيويورك الذين ينحدرون من أصول بورتوريكية، وقد كانت لغتهم الأسبانية مختلفة (أسبانية إنجليزية)، وكانت طريقة ملبسهم مختلفة. وكانوا اشخاصاً لاينتمون إلى بلد (مثل معظم الشعراء الأمريكيين) حتى أصبح المقهى وطنهم.
ميجيل الجارين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يستهل ميجيل الجارين تقديمه لأنثولوجيا «بصوت مرتفع»، التى شارك بوب هولمان فى تحريرها، بقوله.. منذ عدة سنوات مضت، قطع شاعران وعداً لأحدهما الآخر، وكان الوعد بسيطا بصورة خادعة. فقد وعد شاعر الآخر انه سيعود فى اليوم التالى بقصيدة ستحدّد بالتفصيل ما الذى يجب أن يُفعل عندما يموت.

أريد سرة واحدة قبل أن

أموت

أن أصعد فوق سماء

عمارة سكنية

لأحلم بكل ما يخالج

نفسى حتى أبكى

عندئذ أنثر رمادى عبر

الحىّ الشرقى السفلى

وقد حدث أن ميجيل بينيرو توفى يوم ١٧ يونية ١٩٨٨. وكنا قد نظمنا جولة قراءة فى الجنوب الغربى، وأجريت الترتيبات، وكان جميع أصدقائنا الشيكانو مستعدّين للاحتفاء بنا بالطعام والشراب.

لكن ميكى لم يأت إلى البيت فى تلك الليلة. وكان ميكى ينتمى للشوارع، على أسمنت وأسفلت نيويورك، ولم تكن اختفاءاته نادرة. كانت هى أسلوبه التشغيلى. كانت الشوارع هى المكان الذى يأنس له: وفى ساعة مبكرة من الصباح جاءتنى مكالمة تليفونية: ميكى لم يكن يعربّد ولم ينغمس فى انفلاتاته ولكنه سقط مريضاً وأدخل مستشفى سان فينست. كان تحرّكى نحو المستشفى آليا ومحموماً ومندفعاً. وكان علىّ أن أبحث عن رجلى الرقيق الوحيد الذى كان ظلّى وملاكى معاً.

ثم يحكى الجارين انه قرّر تأجيل الجولة الشعرية التى كان من المقرر أن يقوم بها مع صديقه الشاعر المريض حتى يستعيد عافيته. ولكن بينيرو أصرّ على أن يغادر الجارين نيويورك.. هذه آخر جولاتنا، ويجب أن نفى بكلّ وعودنا، ساكون هنا عندما تعود، وعلى أية حال، أنت تعرف ما الذى تحتاج أن تفعله إذا متّ، ويقول الجارين إنه كان بالفعل يعرف ما الذى يجب أن يفعله ولكنه لم يكن يتخيلّ انه سيفعل ذلك حقيقة.

ورحل الجارين لينفذّ برنامج القراءات الشعرية فى أرض الشيكانو المقدسة شبه القاحلة فى مواعيدها المقررة، برغم افتقاد صديقه ميكى. وفى يوم ١٧ يونية اعلنت وفاته. وقد حمل النبأ إليه أخوه فى مكالمة تليفونية من نيويورك. وقد شعر بالرغبة فى العودة إلى نيويورك فى الحال ولكنه أدرك أن ميكى أمره بان يكمل الجولة، فغادر البوكيرك إلى تاوس فلا ينبغى الاستهانة بوصية شاعر يحتضر. وبعد أن قدّم عرضه الشعرى فى تاوس، ترك المسرح وعاد إلى البوكيرك، وفى الطريق قال لنفسه «ينبغى أن أدرس تعليماتى قبل أن أصل إلى نيويورك». وأخذت «لازمة» القصيدة القوية المألوفة الآن تعاودنى وقد انعشتنى وأفزعتنى فى وقت واحد. إن وصية ميكى الحيّة تسكن الآن أفعاله:

لذا دعنى أنشد أغنيتى

الليلة

دعنى أشعر أنى بعيد عن

الأنظار

ودع كلّ العيون تكون

جافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما ينثرون رمادى عبر

الحىّ الشرقى السفلى

كانت تلك هى مهمتى وعندما وصلت إلى نيويورك، توجهت فى الحال إلى دار وولنسكى الجنائزية حيث كان يرقد شاعر عظيم. وأدركت أنى سوف أدير المراسم الخاصة بشاعر نيويوريكى، وكان ذلك يعنى أن أعلن: أريد موسيقيين، أريد عازفى طبول، وأدعو جميع الشعراء أن يأتوا مستعدين لكى يقرءوا ويؤدوا الشهادة بلغة معمّقة عن حياة عيشت مثل سوناتا مداها العمر: وكنت أدرك أنه ينبغى أن أنفّذ القصيدة، وكنت أعرف أن الوسط بأكمله سوف يساعدنى فى انتزاع القصيدة من الصفحة.

وفى تلك الليلة شارك **أميرى بركه، وبدرو بييترى، وخوزيه - أنچيل فيجوروا، ونانسى مركادو، وإيدى فيجوروا، وخوليو دالمو، وامينة بركه، ولويس جوزمان** وكثيرون غيرهم من الكتاب والموسيقيين والأصدقاء الآخرين ليحتفلوا بوفاة رجل خلّف وراءه تراثاً من الشعر والأعمال المسرحية.

عندما يموت شاعر، يتأثر الوسط بأكمله، مكان الحىّ الشرقى السفلى يغصّ باليأس والحزن والإدراك الحاد بالوحشة الآتية. وكنا جميعاً ندرك أننا لن نرى بعد الآن **ميكى** فى شوارع الحى الشرقى السفلى وهو يعطى ويأخذ بإرادته أيّما ووقتما يشاء.

وقد أنشأت التحضيرات لحفل نثر الرماد أصرة لايمكن كسرها بين الفنانين والعاملين فى الحى. وكان ميكى قد طلب أن يُنثر رماده:

من هاوستون الى الشارع

الرابع عشر

من الأفينيو الثانى الى D

الجبّار

وأراد أن يُنثر رماده حيث:

يلتقى الأفاقون والبلهاء

ويتعاطى الشواذ والغرباء

المخدرات

على الرماد الذى قد نثر

عبر الحى الشرقى

السفلى

لقد أراد **ميكى** غناء. ولم يرغب فى سكب الدموع.

وبالفعل أتى الناس من كلّ حدب وصوب للمشاركة فى «موكب الشاعر» فى اليوم الموعود. وأقام الفنان **ارتورو ليندساى** فى أرض فضاء ملاصقة لمعرض الشعراء «تجهيزاً رائعاً». وأعدّ عروسة لتحرق فى المكان. وأحاط عازفوا الطبول بالتجهيز وأدلى الشعراء بشهاداتهم العفوية أمام التجهيز ونطق «معلّمنا» **خورخى براندون** بأولى الكلمات. «تحدث **براندون**، معلّمُ التقليد الشفهى العظيم الذى يتمتع بعنفوان عمره فى الخامسة والثمانين، بدقة وصوت جهورى لا ينمان عن عمره ومظهره». وأُشعلت العروسة، وبينما كانت تحترق، خطا شاعر نحو التجهيز، وقرأ قصيدة، ثم ألقى بها فى النار وبينما كانت هذه القصيدة تحترق جاء شاعر آخر وأنشد ثم ألقى بقصيدته فى اللهب. وكان واضحاً أن تعليمات **ميكى** كانت متقنة حرفياً. فلم يكن هناك ببساطة مكان آخر لبدء موكب نثر الرماد غير مقهى الشعراء النيويوريكيين الذى أنشأه معى. وكانت قطعة الأرض الفضاء ممتازة - ليست مشذّبة ولكنها وسخة ومغضّنة وحيةً فى غير ادّعاء. وكنا قد نظفنا دائرة صغيرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقط من أجل التجهيز، تاركين البقية على حالتها الطبيعية: زجاج مكسور، قوالب طوب مبعثرة وغلاّيات مدفونة فى الأرض وقمامة محلية. ومضت القصيدة تقول:

لامكان آخر يوجد لى

لامكان آخر أستطيع أن أراه

لامدينة أخرى هناك تستطيع

أن ترفع روحى المعنّوية أو تصيبها بالإحباط

لاطعام تدفئة قليلة تدبّ

السيارات الفارهة وهانات القوادين وصالونات صناديق الموسيقى

والمطالق الملوثة بالدهون تجعل روحى تحلق

بينما رمادى يبعثر عبر

الحى الشرقى السفلى

بدأت القصيدة تقفز من الصفحة وتصبح الشىء ذاته ـ كانت الكلمات تتحول إلى فعل.

وتسلمت العلبة ريع ـ جالون التى ضمّت رماد **ميكى**. ارتعشت يداى عندما أخذ **چوى كاسترو** العلبة منى. فقلت أرجوك افتحها. فالتقط مطواة جيبه وبدأ يعالج الغطاء برفق، باحترام ومع ذلك، فى خوف ولن أنسى أبدا تعبير وجهه عندما طفر الغطاء بخفّة ورأينا الرماد لأول مرة على الإطلاق. ياللغرابة ـ هيكل رجل يزن أقلّ من رطلين ونصف رطل من الغبار. وماذا كنت أحمل فى العلبة ريع ـ جالون؟

كنت أحمل رماد رجل

أعلن عن نفسه

كنت لصاً، ومدمن مخدرات

ارتكبت كلّ خطيئة معروفة

يهود وغير يهود... شحاذون ورجال

متأنّقون... طفل هارب

الشرطة يطلقون النار بعنف...

نحيب الأم غير المجدى...

تجار مخدّرات

يبيعون بضاعتهم... وباعة الأفيون

وتجار الكوكايين... يدخنون الحشيش

الشوارع ساخنة وحفنات بأولئك الذين ينزفون حتى الموت

كل ذلك حقيقى

كل ذلك حقيقى

كلّ ذلك حقيقى

لكن هذا ليس كذبة

عندما أطلب أن يُبعثر رمادى عبر

الحى الشرقى السفلى

وهكذا سار الموكب من المقهى متخذاً خطّ السير الذى رسمته القصيدة عبر الحى الشرقى السفلى، بينما راح **ميجيل الجارين** يبعثر رماد الشاعر. وكان الناس طوال الرحلة يسألون من هذا، من الذى يُبعثر رماده فيجيب: إنه **ميكى بينيرو** إنه **ميكى بينيرو. ميكى بينيرو**. ومنهم من ينخرط فى البكاء، ومنهم يردّد.. إنه **ميكى بينيرو**.

«لقد أُعطى **بينيرو** الدفن الذى كان يحلم به، كانت قصيدته تتنفّس،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتحرّك وتربط بين الناس. وفى الوقت الذى بلغنا فيه الأفينيو D كان الموكب ضخما. كان الناس الذين يروّحون عن كلابهم والذاهبون إلى الدكاكين والواقفون فى محطات الباص، يتناسون هدف مهامهم فينضمّوا إلينا..... وتنامت الهمهمة إلى تعويذة مسموعة: إنه **ميكى بينيرو** إنه الشاعر «الجدع» الذى كتب «عيون قصيرة»، الجدع مثّل فى التليفزيون، فى مسلسل «شرور ميامى» إنه الجدع الذى أعطانى عشرين دولاراً عندما احتجتها. إنه الرجل الذى عرفناه جميعاً بعدة أسماء وفى عدة أماكن.

وقد أغلق المقهى لفترة طويلة حتى طلب **بوب هوكمان** من **ميجيل الجارين** أن يفتتحها من جديد. «إن **ميكى** يصرّ على ذلك ونحن مستعدون لنفتحها لنفتح مقهى الشعراء النيويوريكيين من جديد».

وأيقظت كلمات **هولمان** فى نفس **ميجيل الجارين** حاجة كانت كامنة فيه منذ أغلق أبواب المقهى. نعم كان موت **ميكى** بداية جديدة. من الرماد، الحياة. من الوعد المهموس الذى قطعه شاعر لشاعر آخر، كان ينبغى أن يجد التقليد الشفهى بيتا دائما فى مقهى الشعراء النيويوريكيين.

... ...

لا أنكر أن سرد **ميجيل الجارين** لواقعة موت واحتفالية دفن صديقه وشريكه فى تأسيس مقهى الشعراء، **ميجيل بينيرو**، قد لمس فى نفسى عصباً لم تعطبه السنون؛ وهو علاقة الصداقة الحميمة التى تغذيها شراكة الخلق. ولكنى، مع ذلك، حاولت نقل تصويره لها بأكبر قدر ممكن من التفصيل، لا لمجرّد إعجابى بشرارة النص، ولكن لأنى أعتقد أن موكب **بينيرو** الجنائزى، باعتباره قراءة حية لقصيدته الوصية، هو خير تعريف لقصيدة «الشعر المنطوق». فالقصيدة هنا تعويذة لايبدأ وجودها إلاّ بإعمالها. فالأداء، بصوت مرتفع، أو بمصاحبة موسيقى، أو بإشراك المتلقى فى جوقة أصوات متنافرة، معادية أو مشجعة، هو تكريس للعمل الشعرى نفسه.

ويسعى شعراء «الكلمة المنطوقة»، أو بالأحرى شعراء التسعينيات، كما يقول **ميجيل الجارين** إلى ترويج تسامح وتفاهم بين الناس من أجل إذابة الحدود الاجتماعية والثقافية والسياسية التى تُعمّم التجربة الإنسانية وتجعلها بلا معنى. ويعتقد شعراء «المقهى» أنهم قطعوا شوطاً طويلاً نحو تغيير ما يُسمى الحوار الأسود / الأبيض الذى كان أرضاً خصبة للصراع الاجتماعى والثقافى والسياسى فى الولايات المتحدة. وهم يرون أنهم يدخلون الآن عهداً جديداً يتسم بتعدّد الإثنية، ويتطلب مجالاً أوسع للعمل الكتابى لشرح الواقع الثقافى والسياسى فى أمريكا الشمالية. وقد فتح هؤلاء الشعراء الحوار وانخرطوا فى حوارات جديدة. «وتخلق قصائدهم الآن استعارات جديدة تفرز أنماطاً جديدة للثقة، وتخلق روابط ثقافية متبادلة بين كثير من المجموعات الإثنية التى لا تُميّز بالمصطلح المبسّط حوار الأسود / الأبيض.

ويأخذ شعراء «المقهى» على عاتقهم المسئولية عن كسر جميع الحدود التى تحدّ من أثر عملهم وتقلصه. وهم يحاولون أساساً أن ينقلوا عملهم من «المقهى» إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجتمعات المدينة الأخرى من أجل كسر الأنماط العنصرية التى تميل إلى عزل هذه المجتمعات فى جيوب إثنية، وبدون اتصال متبادل.

ويؤكد **ميجيل الجارين** على أهمية أن ينخرط شاعر التسعينيات فى سياسات الحركة. وأنه لا حاجة هناك لوجود فصل بين السياسات والشعر. فالجمالية التى تثقف الشاعر ترتبط بالضرورة بالظروف الاجتماعية التى يعيش فيها سكان العالم «**ف مارتن إسبادا**» لا يستطيع أن يكتب عن البورتوريكى بدون التعرف على العدوان الذى يواجهه الشعب البورتوريكى فى أرضه. وهو فى قصيدته «التمرّد فى أيدى العاشق» يحتفل بمرور ٥٠ سنة على مذبحة بونسى، معاقباً ذاكرة الناس:

تجمع المتظاهرون،
والقوميون اهتشدوا تحت
الشرفات البيضاء،
الرقيقة
بشارع مارنيا،
والحاكم الاستعمارى،
أعلن الأمر بهدوء أرستقراطى،

وكان الأمر يدعو إلى قمع المظاهرة السلمية. وكانت النتيجة إراقة دماء مؤلمة، بقيت محفورة فى وعى الشعب البورتوريكى.

وكان **خورخيه براندون**، طوال السنوات الثلاثين الأخيرة، ينشد قصيدته «مذبحة بونسى» la massacre de ponce فى شوارع الحى الشرقى السفلى لأى شخص يرى السماع له. وكانت رسالة **براندون** أن ينشد القصيدة بصوت مرتفع، أن يقولها فى أركان الشارع أن يقولها فى متنزهات هذه المدينة.

والآن، مرة أخرى، نجد إسبادا -es pada، مثل براندون، فى استجابة لما كان رسالة أساسية للشعر، أن يبلغ الأحياء بما وقع فى الماضى، يقول:

لكن التمرد
هو الدائرة ليدى عاشق
التى ينبغى أن تواصل
الحركة
والنسيج دائما

ومع ذلك، فإن إعادة رواية قصص الماضى غير كافية أن يكون شاعر التسعينيات مسئولاً عن إعطاء وجهة ورسم طريق. فالمسئولية السياسية والجمالية للشاعر الشفهى تشمل ضمن أشياء أخرى، أن يقول للناس كيف يتحررون من قلق اليوم، وهى المهمة التى التى أخذها **بيمبو ريفاس** على عاتقه، عندما يتساءل بصوت مرتفع:

عمل
أحتاج عملاً اليوم
ان الناس الذين لديهم عمل
عمل يؤدى عمله
يمكنهم أن يدركوا شيئاً من
مغزى ذلك
والناس الذين فقدوا إيمانهم
الذين يعطنون من الألم
يضرب أحدهم الآخر
على أمل أن يجدوا
فى الألم الأشد
مسكّنا
إنها مسألة نسبية للغاية
ياأصدقائى
رجل بدون عمل
مفقود فى تيه
الجحيم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن مباريات مقهى الشعراء الشعرية تساعد، كما يأمل منظموها، فى جلب جمهور جديد للشعر عن طريق «شكل» من الترفيه يستهدف صقل آذان طازجة لاستخدام اللغة بوصفها فنا اعتبره كثيرون ميتا. وبعد ساعة أو نحو ذلك من الشعر المتصل، تعلو الموسيقى فتدخل القاعة فى نوبة من الرقص والبيرة والنبيذ والشاى والقهوة، وهى الاستراحة، وينتقل الفائزون، الذين يختارهم قضاة ينتقون بطريقة عشوائية، من «المباراة الكبرى» إلى «المباراة القومية» التى اشترك فيها سنه ١٩٩٣ شعراء من ٢٤ مدينة.

وقد أُخذت فكرة مباريات الشعراء من تقاليد المنافسات القديمة من قصة أبوللو ومارسياس الأسطورية اليونانية إلى الشعراء الشعبيين الأفريقيين - ومن الـ sanjarokunin، أو منافسات فريق الشعر الخيالى، لشاعر البلاط اليابانى فى القرن العاشر **فوجيوار نو كينتو** إلى «الدرزينات» الأمريكيين - الأفريقيين. ولايزال هذا التقليد، كما يشير **ألجارين**، يوجد بصورة نشطة فى جزيرة بورتو ريكو، حديث يرتجل Eltrovador أو الطروبادور فى الميدان، بطريقة عفوية متناولاً حياة أهل البلدة الصغيرة، المآسى التى تعرضت لها أسرهم والشائعات التى تدور حول حياتهم الخاصة، والمقاطع الاحتفالية التى تتحدث عن مواليدهم ووفياتهم وأفراحهم وتعميداتهم. وتختصر كل هذه الأحداث فى عشرة مقاطع مقفاة.

وترجع أهمية المباريات الشعرية أو الشعر فى المقهى إلى قدرة هذا الشعر على اجتذاب مستمعين من سكان الحى الذين ينتمون إلى الطبقة العاملة للاستمتاع بقدح بيرة وبعض الأُنس، إلى عشاق الشعر الجاد الذين يرغبون فى أن ينخرطوا مع الشعراء الجدد الذين يقدمهم المقهى، إلى الفنانين أنفسهم، الذين يسعون إلى عرض قصائدهم وعرض أنفسهم على الشعراء الآخرين فى الوقت نفسه. «وقد أصبحت العلاقة المتبادلة بين ما كان يعتقد حتى الآن أنه فن رفيع وبين جاذبية هذا الفن لحشد من الناس، موضوع جدل هاماً للغاية، أى أن الشعر فيما يبدو يريد أن ينتقل إلى الحياة الأمريكية اليومية. فالقصيدة والشاعر والجمهور ينمون فى علاقة متعمقة أصبحت أكثر علانية وأكثر شعبية وأكثر انخراطاً. ولايهم على أى نحو تُرى هذه العلاقة. ولكن يكفى أن يذهب المرء إلى «مقهى الشعراء» ليلة الأربعاء أو الجمعة ويرى الشباب جالسين أزواجاً، كل منهم يمسك بيد الآخر ، متعانقين، وهم يقضون أمسية فى المدينة فى مقهى شعراء لا لسبب آخر غير أن التواجد فى هذا المكان متعة، وخاصة المشاركة فى هذه العلاقة متبادلة التفاعل بصورة حادة بين الشاعر المعبّر والمستمع المستوعب والاستجابة النشطة. ويقول **الجارين** إن الوقت قد حان أخيراً ليُسمع إلى الشعر باعتباره فن تشابك، فهو ينقل معلومة ويحرّك المشاعر ويتحدّى ويثير اللذة. وهومُسلٍّ وهو شكل حىّ للترفيه. ويضيف أنه كان لايمكن قول ذلك منذ عشرين سنة/ ولاحتّى الشعراء «البيت» Beats استطاعوا أن يأخذوا الشعر إلى خارج مشارب القهوة. ومع، ذلك، فهو الآن على شاشة التليفزيون وعلى موجات الراديو وفى دور السينما وفى نوادٍ لاحصر لها فى أنحاء البلد حيث تأصلت جذور عروض القصيدة.

بوب هولمان

٦ قصائد قصيرة

● عشاق محدثون
حتى ننقذ العلاقة
لن يرى أحدنا الآخر مرة أخرى

● مخاوف الليل
الجميع يعشقون
الآن.

● عشرة أشياء أفعلها كلّ يوم
أنتحر

● قميص
أحب أن ألبسه
ذرا عاى يطولان بهذه الطريقة

● قصائد حب
أحب القصائد

● أبدا
ابدا

ساندرا ماريا إستيفس

إلى بيدرو بييترى

جلسنا
ساكبين المخاط من أنخافنا على الأرض
الأرض أصبحت زلقة
وضعنا كلمات على أقدامنا
وتزحلقنا على البرك

ارتطمنا بالجدران
هشمنا مرايا عيوننا
سقطت شظايا رؤيتنا على السماء
عكست الشمس التى أشارت الى طريقها عبر الستائر
رقدت هولنا ليلة لم تتحقق

قصائد من أجل دافيد ألان

- ١ -

تحت المطر المنسكب
كان يمشى عبر الشارع
لم يتعرّف علىّ
قلت، أهى

ماذا دهاك؟
غارقاً فى الماء
منجرفاً على غير هدى عبر الحىّ
بدون معطف أو مظلة
أزرار القميص مفتوحة تماماً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ساعلاً سعالاً سيئا
لم تستطع أن تتذكر اسمي
أخي، أخي
أنا ذا
غارقاً في المياه حتى هذاده
المثقوبه وبدون جواربه
طفل ضائع
رجل بدون ذكريات
وتخلصته من الفسيل
وأسكته بيديه
ناديته باسمه
قبلته وجهه
فقط عندئذ
تذكّر

ـ ٢ ـ

لم أكن أعرف
كيف يقتل الأيدز الذكريات

حتى رأيته
ضائعاً تحت المطر
سألته، أخي
إلى أين أنت ذاهب؟
غابت عنه الإجابات طويلاً
حتى اسمه غاب عنه
جسد بلا هوية
يهيم على وجهه بحكم العادة أو الغريزة
باهتاً، متضرّعاً، باكياً
محتاجاً إلى مساعدة
لم أكن أعرف
كيف يستطيع الإيدز أن ينتزع حياة
أحاول جاهدة أن أتذكّر كل ما يُلام
بشأن رحلة غير محدّدة
غرقته في الظلمة
أشعر بوحدة شديدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محسن مطلك الرملى

المستشرقة الإسبانية ماريا لويسا بربيتو

رغم كل ما أثير حول الاستشراق والمستشرقين إلا أنه ليس بمقدور أحد أن ينكر ما لهؤلاء من دور كبير فى مد جسور التواصل بين حضارتنا وحضارة الآخر، وليس من السهولة اتهام إنسان يكرس حياته لتعلم اللغة العربية وترجمة الأدب العربى إلى لغته.. بل وفيهم من وقف مدافعاً عن كل قضايا العالم العربى منفرداً بمواقفه عن مواقف الحكومات، ومن هؤلاء يبرز الإسبانى **بيدرو مونتابث** وهو من كبار المستشرقين الإسبان رافقت مرحلته أسماء قليلة يكمل مسيرتهم الآن مستشرقون جدد يتميز من بينهم هذه الأيام اسم **ماريا لويسا بربيتو** التى تعد من أنشط المستشرقين الجدد حيث تعمل على ترجمة الأدب العربى بكم يلفت النظر ويستحق منا الاحترام والتقدير.

ولدت **ماريا لويسا بربيتو** فى مدريد سنة ١٩٥٧. وعندما كانت تدرس تاريخ الفنون فى جامعة أوتونوما، وعند دراستها لتاريخ الفن والثقافة الإسلامية كانت تشعر بالخوف من عدم الفهم فقامت بعدة رحلات إلى المغرب العربى، وعلى ضوئها غيرت دراستها وقررت دراسة اللغة العربية والأدب العربى، فكانت رسالة الماجستير حول (القصة القصيرة عند الكاتب العراقى **عبدالرحمن مجيد الربيعى**)، الذى ترجمت فيما بعد مجموعته القصصية (سر الماء) إلى اللغة الإسبانية سنة ١٩٨٥، أما رسالة الدكتوراه فهى حول الأعمال النثرية للكاتب الكبير **جبرا إبراهيم جبرا** فهى لا ترى أن لكتاباته الشعرية أهمية نثره الروائى، وهى تقول: «لقد تعمدت دراسة الأدب والكتاب الحاليين لأنهم أقرب إلينا الآن، ولأن أغلب من سبقونى فى دراسة الأدب العربى توجهوا نحو دراسة الأدب القديم والقرون السالفة» كما ترجمت **ماريا** مجموعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالات لطه حسين وأخرى لأدونيس، أما الحصة الأكبر من جهدها فقد كانت للروائى الحائز على نوبل نجيب محفوظ، «فالناشرون هنا يحققون أرباحاً جيدة مع الأدب العربى، ولكن مع نجيب محفوظ الأمر مختلف» وقد ترجمت له الأعمال التالية: (اللص والكلاب) و (السمان والخريف) و(الشحاذ) و (يوم قتل الزعيم) و(حضرة المحترم) و (رحلة ابن فطومة) وغيرها...

التقيناها فى مدريد فى مكتبها بجامعة (كومبلوتنسه)، حيث تعمل أستاذة فى قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية. ويلاحظ المتحدث معها غلبة التأثر بطابع السلوك والحديث العربى بشكل كبير، فسألتها عن البلدان العربية التى زارتها فقالت:

□ زرت المغرب والجزائر وتونس ومصر والعراق وسوريا ولبنان.

□ وكيف وجدت التعامل مع الشعب العربى؟

○ إن تعاملى الأساسى فى الحقيقة كان مع الأوساط الثقافية والأدبية، ولكننى استطعت أيضاً أن أحتك بأشخاص مختلفين من عامة الناس، ولمست بساطتهم ودفء تعاملهم، ولكن اللهجات العامية كانت تحول بينى وبينهم إلى حدٍ كبير، لصعوبتها واختلافها من بلد إلى آخر، ولكننى أقول: حتى هذه اللهجات العامية العربية، تظل أغنى من لغات أخرى عديدة.

□ أنت واحدة من بين أهم من ترجموا الأدب العربى الحديث إلى اللغة الإسبانية. كيف وجدت الأدب العربى قياساً إلى الآداب العالمية؟

○ هناك من هم أكثر أهمية منى فى هذا المجال أذكر منهم: غوميث وبيدرو مونتابث وفيفارا وكارمن رويث وغيرهم.. فالأدب العربى ومنذ سنوات قليلة - تقريباً- أصبح أكثر حضوراً وقرباً من الآداب العالمية، وخاصة بعد منح جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ لنجيب محفوظ وللأدب العربى، ولكن هذا لا يعنى أن نجيب محفوظ هو الأفضل، إلا أنه أصبح أكثر تميزاً واعتباراً بالنسبة للعرب والعالم، وهناك غيره من الكتاب العرب بالغى الأهمية أيضاً، أذكر منهم على سبيل المثال: جمال الغيطانى و غسان كنفانى و جبرا إبراهيم جبرا ويوسف إدريس وغيرهم، فهناك حوالى عشرة كتاب أصبحوا فى المرتبة الأولى تقريباً من حيث معرفة العالم بهم، والأدب العربى عموماً يعد الآن فى مصاف الحركات الأدبية المهمة فى العالم.

□ وهل تعتقدين بوجود قارئ أجنبى للأدب العربى؟ وما هو مستوى هذا القارئ؟

○ نعم ثمة قراء له ولكنهم أقل مما يجب أو أقل مما تظن أنت، فقراؤه هم من الطبقة المثقفة وطلبة الجامعات والمهتمين بالعالم العربى وبلدان الشرق، وبالنسبة لى فإننى أستغرب قول الآخرين الذين يشيرون إلى أنهم لا يعرفون شيئاً عن الثقافة العربية وآدابها، وخاصة بعد كل هذه الترجمات إلى الإسبانية والفرنسية والإنجليزية وغيرها! ولكننى أعتقد بأن هذه النخبة التى تقرؤه تعتبر - على الأقل - بمثابة فتح صفحة ستليها صفحات لاحقة.

□ ما هى - فى اعتقادك - السمة البارزة التى يتميز بها الأدب العربى عن الآداب الأخرى؟ وهل له خصوصية واضحة؟

ARCHIVE

إن خصوصيته تبرز فى موضوعاته، وذلك بحكم اختلاف المجتمع العربى عن المجتمعات الأخرى من حيث الظروف والعادات والتقاليد والتراث، إلا أننى لا أجد أية اختلافات كبيرة عن الآداب العالمية من ناحية الشكل خاصة، أى فيما يتعلق بالتقنية والمعالجة والبناء والأشياء المعاصرة الأخرى...

□ هذا على مستوى الأدب العربى بصفة عامة، فماذا عن الأدب العربى من الداخل، هل ترين تمايزاً معيناً لأدب بلد عربى عن أدب بلد عربى أخر؟

○ إن الاختلاف بين الآداب العربية ذاتها هو أيضاً اختلاف وتباين فى الموضوع لا غير، فمثلاً أدب **نجيب محفوظ** يلتزم بالموضوعية المصرية الخالصة، وعلى امتداد أعماله الكثيرة، وكذلك نجد الأدب العراقى من حيث طرحه لموضوعات البيئة العراقية، وعندك أيضاً الأدب الفلسطينى الذى يتميز بموضوع قضيته الفلسطينية المعروفة. ومع ذلك فهناك تشابهات كثيرة وتأثيرات مشتركة بين الآداب العربية فى مختلف بلدانها ، مثال ذلك ما أراه من تشابهات بين **جمال الغيطانى وإميل حبيبى** إلى حد ما.

□ وماذا عن الأدب الأردنى؟

«تبتسم باعتذار» أرجو ألا تحرجنى أمام المثقفين الأردنيين لقلة معرفتى بهم، ولكننى أذكر من بينهم **الناعورى**.. ربما كان اسمه **عيسى الناعورى**.. نعم ...

□ كيف وجدت اللغة العربية؟ وما هى الصعوبات التى تواجهك فى الترجمة؟

○ اللغة العربية لغة جميلة وغنية جداً بتراكيبها وبمعانيها المتعددة .. وهى لغة شعرية بل هى أكثر شعرية حتى من الإسبانية المعروفة بشعريتها، إلا أنها لغة صعبة.. صعبة جداً فى الفهم بالنسبة للأجنبى مثلها مثل اللغة الصينية تقريباً، وأعتقد أن اللهجات المتفرعة عنها تعتبر مشكلة للدارسين.

□ كيف ترين حال الثقافة العربية الآن ووضع الأدب العربى الحالى؟

○ لا يمكن إعطاء جواب واحد يصف حال الثقافة فى العالم العربى بكل أقطاره، فأنا أعتقد أن العالم العربى بقسميه: المشرق والمغرب، له ثقافات مختلفة، فمثلاً كل الحضارات المهمة كانت فى مصر ودول المشرق، ثم أن الدول العربية الآن ليس لها المستوى الثقافى والأدبى ذاته، فمثلاً أعرف فى الفترة الأخيرة أن العراق يتميز بنشاطات جادة كثيرة على صعيد المسرح والفن التشكيلى والأدب، وهذا الحال لا ينطبق على العربية السعودية على سبيل المثال. ولكن بشكل عام يمكن القول إن مستوى الثقافة العربية الحالية ليس متدنيا بالقياس لحال الثقافة والأدب فى العالم الغربى، فهناك حركة نشر متطورة، والإقبال على القراءة كبير.

□ ما الذى يجب اتخاذه من أجل تعريف أوسع بالأدب العربى فى العالم؟

○ أولاً وقبل كل شئ علينا القيام بالترجمة ومتابعتها بغض النظر عن مدى دقة إيصالها، وأذكر هنا كلمة **لجبرا إبراهيم جبرا** يقول فيها: «إن الترجمة ليست ممكنة ولكن لابد منها».

ومن الأمور المهمة والمؤثرة أيضاً الإكثار من فتح مراكز لنشر الثقافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأدب العربى شبيهة بمعهد العالم العربى فى باريس، والعمل على تشجيع الترجمة وتوزيع الكتب وإيصالها، وتكوين مجموعات مشتركة متعددة، كل ذلك يساعد على فتح مجالات أوسع لفهم العربية وترجمتها.

وهذا ما ينطبق أيضاً على اللغة والثقافة الإسبانية للتعريف بها فى الشرق، فعلينا - على الأقل - فتح مركز ثقافى فى كل بلد.

□ كيف تنظرين إلى مستقبل الأدب فى ظل هذا التقدم الهائل للتكنولوجيا ووسائل الإعلام الأخرى؟

○ هناك أزمة قراءة وقراء، إن وسائل الإعلام المرئية والمسموعة كالإذاعة والتليفزيون مؤثرة جداً، ولكن هناك أيضاً نقاطا مشتركة يمكن استثمارها من أجل أن يؤخذ بعين الاعتبار ضيق الوقت فى الوقت الحاضر، فثمة ما يمكن أن يطلق عليه: الأدب التليفزيونى متجسداً فى البرامج الثقافية والأفلام والمسلسلات المأخوذة عن الأدب.

□ ما هى أخر أعمالك على صعيد الترجمة؟

بعد الكتابين الأخيرين اللذين ترجمتهما **لنجيب محفوظ** واللذين رأيتهما قد صدرا مؤخراً عن (دار الكلمة) للنشر...

□ «قاطعتها»: عفواً هل بالإمكان إعطاؤنا نبذة تعريفية بهذه الدار؟

○ دار «الكلمة» للنشر قمنا بتأسيسها - نحن مجموعة من المهتمين بالثقافة العربية - بالتعاون مع منظمة اليونسكو من أجل التعريف بالثقافة العربية وترجمة آدابها، وقد اخترت أنا تسميتها بنفسى «الكلمة» وحتى الآن صدرت عنها عدة أعمال منها: الأعمال التى ترجمتها **لنجيب محفوظ** وأعمال أخرى ترجمها زملائى: **لأمين معلوف** و**جمال الغيطانى** (الزينى بركات)...

○ وأفكر الآن فى نشر كتابى عن **جبرا إبراهيم جبرا**، إضافة إلى أننى قد قمت بترجمة مجموعة من القصص القصيرة عن الأدب العراقى، وأفكر بنشرها فى (دار الكلمة) كما أعد لدراسة حول القصة العراقية المعاصرة وأصولها.

فى الختام نشكرك كثيراً ونسألك: هل لديك ما تودين قوله للمثقفين العرب؟

○ أقول واصلوا مسيرة جهودكم التى شرعتم بها وحاولوا الابتعاد عن العزلة والفردية. وإن هناك حاجة إلى النقد الصحيح الذى يدفع إلى الأمام، فلأجل التطور والتقدم علينا البحث عن صيغ للمشاركة، ويجب أن تكونوا أكثر اقتراباً من الواقع وأحرص على إدامة النظر فيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن طلب

عدنان الصائغ:
من ينقذ هذا الشاعر؟!

نشرت جريدة (المؤتمر) التى تصدر فى كل من بيروت وأربيل ولندن، خبرا مطولا عن التهديد الذى يتعرض له الشاعر العراقى الشاب **عدنان الصائغ** من قبل السلطات العراقية، بعد أن صادرت مجموعته الشعرية (تحت سماء غريبة) الصادرة عن دار (مواقف عربية) بلندن. ثم نقلت الخبر جرائد عربية أخرى، وشفعته باستنكارها لموقف السلطات العراقية ووقوفها إلى جانب الشاعر.

ويقيم الشاعر العراقى الشاب **عدنان الصائغ** فى عمّان، فهو إذن واحد من عشرات الأدباء والفنانين العراقيين الموزعين على المنافى ما بين البلاد العربية والأوروبية، ومن هنا لم يكن غريبا أن يصدر زملاؤه بيانا يناشدون فيه مختلف الجمعيات الإنسانية ومنظمات حقوق الإنسان والاتحادات الأدبية فى العالم العربى، أن تتدخل لإنقاذ حياة الشاعر وحمايته من التهديد المتواصل الذى يتعرض له وعائلته فى عمان من قبل أجهزة المخابرات العراقية. يجد القارئ النص الكامل لهذا البيان فى ختام هذه الكلمة.

ولعل قارئ (إبداع) يذكر أن الشاعر **عدنان الصائغ** الذى يطالع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في هذا العدد قصيدته عن أمل دنقل قد تم تقديمه على صفحات (إبداع) من قبل من خلال ماكتبه مواطنه محسن مطلك الرملى فى رسالة بغداد المنشورة فى عدد ديسمبر من العام الماضى؛ حيث أشار إلى عدنان على أنه واحد من المع الأصوات بين الشعراء العراقيين الشبان، ويشهد ما بين أيدينا من شعر عدنان على أنه شاعر أصيل لم يستسلم لإغواء التقاليع الشعرية التىّ يلهث خلفها الأدعياء والعاطلون عن الموهبة، يقول عدنان:

بينى وبين الرصاص
مسافة صدق
وهذى القصيدة مبحوحة الصوت
من فرط ماهرولت فى الخنادق
تصرخ من فزع وذهول:
أوقفوا قرع هذى الطبول

ولاشك فى أن موهبة عدنان الأصيلة هى التى جنته الانغماس فى حمى المزايدات والشعارات التى يطنطن بها أغلب شعراء جيله فى كل مكان، وهى التى جعلته يفطن كذلك إلى أن الزمن سيتولى غربلة هذا ألخليط العجيب من الأصوات الشعرية الجديدة التى كاد يتوه فيها الشعراء الحقيقيون بين المدّعين وصانع الفوضى، وحين يتم الزمن فعله، لن يبقى على الساحة

بيان

يتعرض الشاعر العراقى عدنان الصائغ المقيم حالياً فى عمان إلى حملة مسعورة من قبل السلطات العراقية بعد صدور مجموعته الشعرية «تحت سماء غريبة» عن دار مواقف عربية فى لندن، التى قدم لها الشاعر المعروف سعدى يوسف.. حيث رأت السلطات العراقية أنه يدين سياستها وما سببته من كوارث وويلات، وينتقد صورة الدكتاتور المتسلط على رقاب الجماهير.

ويذكر أن الكميات المحدودة التى تسللت إلى بغداد تكاثرت عن طريق الاستنساخ (بالرغم من أن ورقة الاستنساخ الواحدة تكلف ١٥ ديناراً) كما روى القادمون إلى عمّان مؤخراً، إن بعض قصائدالديوان تحولت إلى ما أشبه بمنشور سرى، وأثارت ضجة بين أوساط المثقفين والناس، ومنها قصيدة «ماحدث للحكيم» التى تروى بجرأة ووضوح حادثة اغتيال الحكيم راجى التكريتى بعد اتهامه بمحاولة الانقلاب ضد النظام، وكذلك قصيدة «سذاجة» التى تصوّر دكتاتور العراق وهو يندلق من شاشة التليفزيون، وقصيدة «مفرزة الإعدام» وقصيدة «فى حديقة الجندى المجهول». وعلى إثر ذلك تصاعدت حملات الملاحقة للشاعر وعائلته وتمت مصادرة كتبه التى صدرت خلال السنوات العشر الماضية ومنع تداولها فى المكتبات والأسواق بأمر مباشر من عدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوى عدد محدود من الشعراء لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة؛ كما جاء على لسان عدنان فى كلمة محسن الرملى.

ليس عدنان الصائغ مجرد شاعر شاب محاصر ومهدد فى حياته وفى أسرته، بل هو الآن رمز لكل صاحب قلم وعنوان على المعركة الخالدة بين القصيدة والسلطة، بين الكلمة المبدعة والقوة الجاهلة، بين فضاء الحرية وزنازين الطغاة.

وهذا البيان الذى أصدره الأدباء العراقيون، هو نداء موجه إلى كل كاتب حر وكل صاحب ضمير من المثقفين عامة، ومن القادرين على الفعل بصفة خاصة.

وإذا كان عدنان قد أدى واجبه فقال كلمته غير هياب للخطر وغير مبال بالعواقب! فإن من واجبنا جميعا أن نبذل كل ما فى وسعنا لحمايته لأن فى ذلك دفاعا عن أنفسنا وعن رسالتنا المقدسة التى نذرنا لها أعمارنا.

هذه دعوة حرة للوقوف مع الشاعر العراقى عدنان الصائغ.

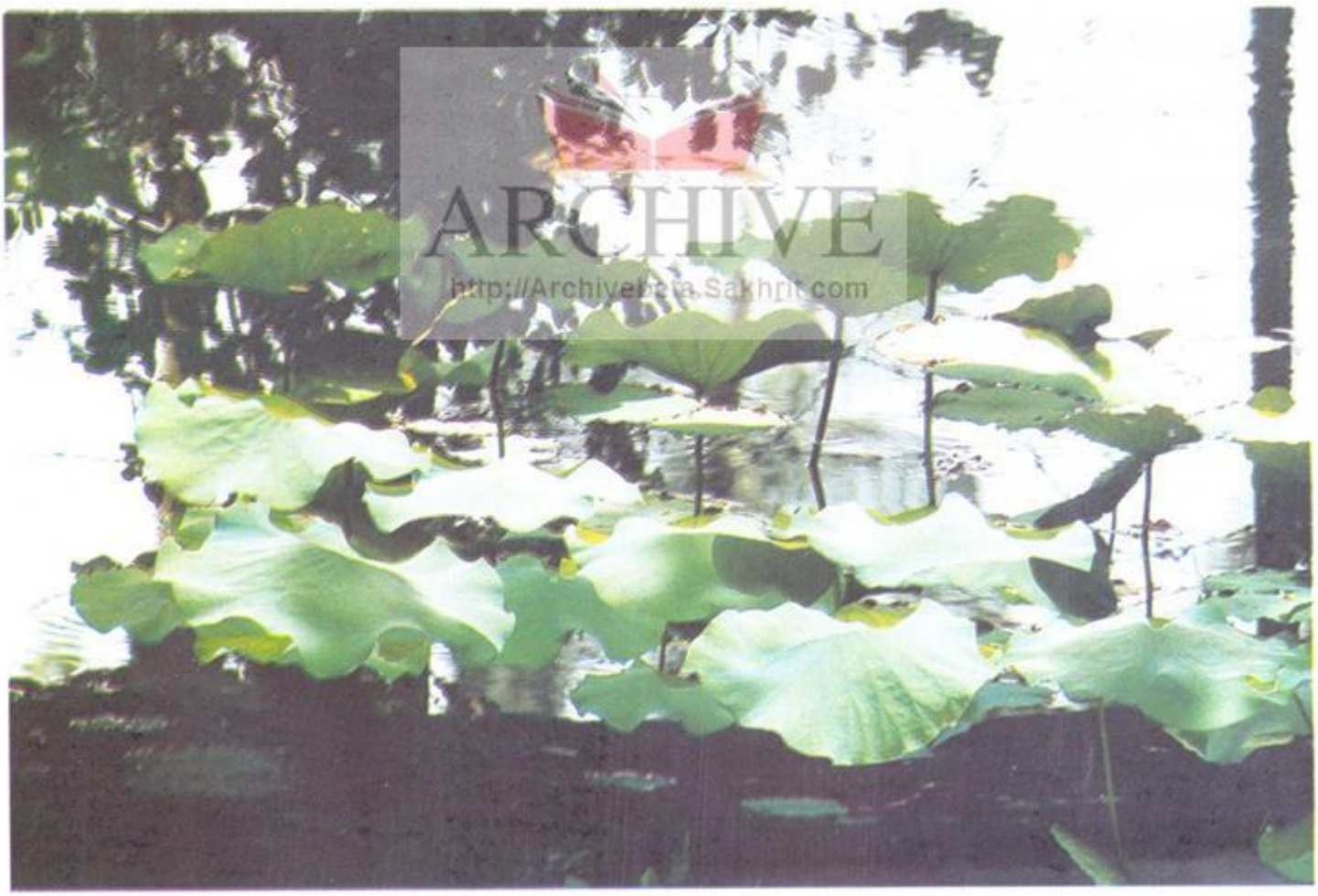
صدام حسين (رئيس التجمع فى العراق) الذى هدد فى أحد اجتماعاته وقال لزبانيته بأن عدنان الصائغ لن يفلت من قبضة النظام حتى لو تعلق بأذيال السماء. بعد أن وصله تقرير عن الديوان من قبل المدعو هاتف الثلج وهو الشخص الذى تسبب فى اعتقال الكاتب المفكر عزيز السيد جاسم فى ابريل (نيسان) ١٩٩١.

إننا نناشد الجمعيات الإنسانية ومنظمات حقوق الإنسان ومنظمة العفو الدولية والاتحادات الأدبية فى الوطن العربى ومنظمة الصحفيين العالمية وكافة الصحف إلى التدخل السريع والمباشر لإنقاذ حياة الشاعر وحمايته من التهديد المتواصل الذى يتعرض له وعائلته فى عمان من قبل أجهزة المخابرات العراقية والفاشيست وقوى الظلام. ونضم صوتنا إلى صوت اتحاد المثقفين العراقيين (اللجنة التحضيرية) فى بيروت، ورابطة الدفاع عن حريات المبدعين العراقيين فى أنقرة للوقوف إلى جانب صوت الإبداع العراقى الحر ضد الرصاص والقمع والإرهاب، والسعى لحماية المثقفين العراقيين الشرفاء من أية محاولة تستهدف حياتهم.

الأدباء والمثقفون العراقيون والعرب المدافعون عن حرية الرأى

ARCHIVE

الحوار الصامت



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إيلى أبو رجيلى

نجوى شلبى

يقدم الفنان إيلى شفيق أبو رجيلى والفنان وليد محمد كمال الدين مفهوماً جديداً للتصوير الفوتوغرافى وما يعنيه لهما، فالتصوير الفوتوغرافى بمفهومه الأولى كتسجيل (للمناسبات والأصدقاء والطبيعة.. إلخ) لم يعد الغاية بل اتسع مفهوم التصوير للتعبير عن الإحساس والانفعالات.

إن أى لقطة يسجلها المصور بالكاميرا تحمل إحساسه ومشاعره ورؤيته الفنية، وهو يوظف خصائص التصوير الفوتوغرافى فى اللقطة من ناحية أولوية الرؤية أو التكوين داخل كادر الصورة وكذلك امكانيات الآلة من فتحة العدسة والسرعة واختيار العدسات المختلفة والمرشحات (الفلترات) وهو لا ينسى ما للإضاءة من أهمية سواء فى التكوينات الصامتة أو الحية فى الطبيع،ة وما يمكن تقديمه بتوظيفها الجيد، كل هذا بجانب الحيل التصويرية الناتجة عن الخبرة والتجارب، بعد ذلك تأتى مرحلة المعمل وهى بلا شك مرحلة ذات أهمية يمكن من خلالها إضافة تأثيرات تضفى على الصورة إبداعا مميزا.

أما عن الخصائص الفردية للفنان إيلى أبو رجيلى فيلاحظ أنه تستهويه التكوينات التى تسجل جماليات الواقع فى لحظة معينة كما هى دون التدخل للتغيير فيها، وهذا بالطبع يتطلب اختيار زوايا مناسبة وقياس كمية الضوء الساقطة داخل الكاميرا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الفنان وليد كمال الدين فيستهويه التكوين الحر المطلق بالإضافة إلى عامل اللون ويمازج بين رؤيته البصرية وخياله التشكيلى فيمارس التصوير من خلال عين الكاميرا أثناء التصوير وفى المعالجات أثناء الطبع.

هذه المجهودات مع غيرها من أعمال مصورين أخرين تحول التصوير الفوتوغرافى إلى فن قائم بذاته يحركه الحس الإبداعى للمصور ورؤيته التشكيلية بالإضافة إلى دوره الإعلامى وإبراز معالم البلاد الحضارية والتراثية والطبيعية من جهة أخرى ولا شك أن الوعى الفنى أخذ ينتشر شيئا فشيئا من خلال تلك المعارض الخاصة بالتصوير التى تقدم لنا أعمالاً متميزة وخلاقة من خلال رؤية فنية وزوايا تصويرية ونتائج تتميز بتدرج النور داخل المشهد والبعد المنظور بوجه عام، ويتميز بالجانب التقنى من التصوير ويؤكد رؤية محبة للفن والطبيعة من خلال عين الكاميرا التى تلتقط بامتياز ما تعجز عن رؤيته عين الرسام الكلاسيكى.

إن التصوير يعبر عن أهم الإنجازات فى التاريخ المعاصر منذ أن اكتشف فى القرن الماضى، وهو الآن يأخذ منحنى جديدا وهاما فى تاريخ البشرية وكل صورة هى فى الحقيقة تسجيلا للواقع وتسجيل للزمن، بالاضافة إلى قيمتها وشكلها الجمالى.